

ZA NESAVRŠENI FILM

Tekstovi i
manifesti treće
kinematografije

ZA NESAVRŠENI FILM

Tekstovi i manifesti treće kinematografije

urednica

Vesna Vuković

BIBLIOTEKA
TENDENCIJA



NASLOV IZVORNIKA:

Octavio Getino, Fernando Solanas, „Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, *Revista Tricontinental de la OSPAAAL*, br. 13, Kuba, 1969.

Copyright © Marina, Alejandra, Santiago i Estela Getino, Ângela Maria Corrêa, Juan Diego Fidel Solanas i Victoria Eva Solanas

Julio García Espinosa, „Por un cine imperfecto”,
Hablemos de cine, br. 55/56, Lima, 1970.

New York Newsreel, „Initial Statement of the Newsreel”,
Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology, ur. Scott MacKenzie, Berkeley: University of California Press, 2014. Copyright © Third World Newsreel

Dan Georgakas, „Finally Got the News: The Making of a Radical Film”,
Cineaste, Vol. 5, No. 4, 1973., Copyright © Cineaste Publishers, Inc.

Palestinian Cinema Group, „Manifesto of the Palestinian Cinema Group”, *Arab Film and Video Manifestos: Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution*, ur. Kay Dickinson, prev. Samiha Khalil, Kay Dickinson i Fadi Abu Ne'meh, New York: Palgrave Macmillan, 2018., Copyright © Kay Dickinson

New Cinema Group, „Manifesto of New Cinema in Egypt”,
Arab Film and Video Manifestos: Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution, ur. Kay Dickinson, prev. Samiha Khalil, Kay Dickinson i Fadi Abu Ne'meh, New York: Palgrave Macmillan, 2018., Copyright © Kay Dickinson

Ciril Oberstar, „Beleške o razrednem boju v obzornikih”,
Prožnost = Resilience / 7. triennale sodobne umetnosti v Sloveniji, Ljubljana: Moderna galerija, 2013.

ZA NESAVRŠENI FILM

Tekstovi i manifesti treće kinematografije

priređila Karla Crnčević

prevele Karmen Kovačević, Vesna Vuković
i Ksenija Zubković

BLOK
Zagreb, prosinac 2024.

Predgovor.....	7
Octavio Getino i Fernando Solanas: Prema trećoj kinematografiji – Bilješke i iskustva za razvoj oslobodilačke kinematografije u zemljama Trećeg svijeta.....	15
Julio García Espinosa: Za nesavršeni film.....	53
New York Newsreel: Prva izjava.....	70
Dan Georgakas: Konačno imamo vijesti: stvaranje radikalnog filma.....	72
Palestinian Cinema Group: Manifest...	85
New Cinema Group: Manifest novog filma u Egiptu.....	88
Ciril Oberstar: Bilješke o klasnoj borbi u filmskim žurnalima.....	97

Predgovor

Šesto izdanje *Tendencije* prvo je koje se konceptom i sadržajem razlikuje od prethodnih. Naime, izdanje obuhvaća više autora snažne filmske tradicije borbenog filma, poprilično nevidljive i zapostavljene u našem kontekstu, a u ovom trenutku iznimno aktualne. Ova odluka slijedi ideju međunarodne suradnje u kulturnoj proizvodnji koja proizlazi iz revolucionarnih pokreta te tako povezuje sve narode u borbi za oslobođenje. U okviru te ideje filmsku su liniju, koja se javila krajem 1950-ih, uz rame revolucionarnim događanjima, u manifestu kojim otvaramo ovu publikaciju argentinski filmaši Solanas i Getino definirali kao treću kinematografiju. Ona se uspostavlja upravo kao suprotnost tradicionalnim kinematografijama koje postoje do tog trenutka – onoj prvoj, hollywoodskoj, i drugoj, europskoj – te njihovim pandanima na različitim kontinentima. Šire ju zovemo borbeni film (*militant cinema*), a njegov je razvoj obilježen internacionalnim povezivanjem filmaša i porastom broja filmova 1960-ih i 1970-ih koji su se financirali i distribuirali na drugačiji način, od Latinske Amerike, preko Bliskog istoka, Afrike, Azije pa do krugova alternativnog filma u Europi te SAD-u.

Bitno je spomenuti da Tricontinental (OSPAAAL) 1960-ih godina u produkcijskom i distribucijskom smislu igra bitnu ulogu izdajući umjetnički inovativne i politički radikalne filmove, postere i časopise na engleskom, španjolskom, francuskom, a ponekad i arapskom jeziku i distribuirajući ih širom svijeta. Na taj način brzo postaje pokretačka snaga međunarodne političke angažiranosti i jedan od glavnih motora alternativne kulturne produkcije širom svijeta. Tricontinental je odigrao važnu ulogu

u poticanju međunarodne solidarnosti s američkim pokretom za građanska prava, kao i s borbom protiv aparthejda u Južnoj Africi, a njegova vizija globalnog otpora bila je oblikovana na temelju crnačke internacionalističke misli i bliskim angažmanom afroameričkih i afro-latinoameričkih aktivista.

Sabirući tekstove koji u isto vrijeme nastaju u različitim kontekstima, ovaj zbornik promišlja internacionalni aspekt kulturne produkcije, čija se analiza često ograničava unutar nacionalnih i jezičnih granica proučavanja kulturne produkcije. Destabilizacijom ustaljenih pravila proizvodnje i načina tretmana svih elemenata filma (pisanja, snimanja, razvijanja, prikazivanja, suradnji...), treća kinematografija postavila je temelje za teoriju moći i otpora u kulturi koja danas možda ima priliku ponovno izroniti u suvremenoj angažiranoj umjetničkoj imaginaciji.

Ono što povezuje pokrete borbenog kina na različitim kontinentima jesu alati za proizvodnju i prikazivanje: kamera kao oružje – „kino je trebalo postati oružje, borbeno oružje, u službi palestinskog oslobođenja” (Palestinska filmska organizacija 1974), „projektor kao puška koja puca 24 sličice u sekundi” (Solas i Getino 1969); kino događaj koji angažira gledatelje kao protagoniste; drugačiji kanali distribucije i produkcije filmova; deromantizacija autora i afirmacija kolektiva.

Publikaciju otvaramo možebitno najcitiranim tekstom kad se radi o borbenom filmu – *Prema trećoj kinematografiji*¹. Ovaj tekst donosi uvid u perspektive kina koje odbacuje norme što ih postavlja Zapad – norme koje osiguravaju nastavak dominacije zapadnih filmskih stvaratelja inzistiranjem na estetskim i

1 U Hrvatskoj objavljen u prijevodu Diane Nenadić s engleskog: Solanas, Fernando i Getino, Octavio, „Prema trećem kinu”, *Up&Underground* 17/18, 2010.

produkcijskim kriterijima koji favoriziraju iskustvo i obrazovanje Zapadnjaka i zahtijevaju resurse koje si samo bogate nacije mogu priuštiti. Odbacujući te norme, praktičari trećeg kina pretpostavljaju da oslobođenje prethodi stvaranju revolucionarnih filmova ili ga prati, umjesto da proistekne iz njihova konzumiranja. Ovi se ciljevi postižu izbjegavanjem tradicionalnih, komercijalnih modela financiranja, pri čemu se filmska produkcija povezuje s revolucionarnim pokretima. Budući da ovakav financijski aranžman znatno ograničava resurse dostupne pokretima trećeg kina, njihova estetika oblikovana je skromnim produkcijskim uvjetima. Solanas i Getino svoj manifestni tekst baziraju na iskustvu proizvodnje i distribucije filma *Sat visokih peći*, koji kroz tri poglavlja govori o borbi protiv rasizma i imperijalizma u Argentini i šire.

Manifest Solanasa i Getina konceptualno se preklapa s još jednim kanonskim tekstom trećeg kina iz istog razdoblja, esejom Julia Garcíje Espinose *Za nesavršeni film* (1979.). Espinosa je zastupao estetsku i komunikativnu snagu nesavršenosti filmova niskog budžeta koji nastaju u kontekstima političke hitnosti. Kao nekomercijalni projekti, treća kinematografija također bi aktivno izbjegavala ovisnost o slavnim glumcima i redateljima, posvećujući se umjesto toga kolektivnoj produkciji, gdje su pojedinci osposobljeni za preuzimanje raznih uloga – poput snimateljstva, zvučnog inženjeringa, montaže i režije – prema potrebi. Distribucija bi se odvijala izvan tradicionalnih komercijalnih kanala, koristeći mreže kao što su baze revolucije, saveznika, studentskih skupina i narodnih komiteta, čime bi se osigurala aktivna politička angažiranost publike, nužna za učinkovitost filma. Sam film bio bi nesavršen, u nastajanju i otvoren, a odnos filmaša prema njemu bio bi kontinuiran, što znači da bi filmaš mogao mijenjati film na temelju

reakcija publike (što je i bila učestala praksa), sudjelujući na projekcijama i u raspravama o filmu kako bi dodatno unaprijedio svoje političko obrazovanje i političko obrazovanje publike, ostvarujući ono što su Solanas i Getino nazvali „kino događajem”.

U listopadu 1967. godine 50 000 Amerikanaca marširalo je prema zgradi Pentagona u Washingtonu kako bi protestiralo protiv rata u Vijetnamu. Taj je prosvjed postao prekretnica za novu ljevicu i poslužio je kao katalizator za osnivanje njujorške filmske grupe The Newsreel, čiji su članovi, ideje, filmovi i teme bili duboko ukorijenjeni u tom političkom pokretu. U zajedničkoj izjavi Marilyn Buck i Karen Ross, članica San Francisco Newsreela (osnovanog ubrzo nakon njujorškog 1968.), naglasile su koliko je filmski kolektiv ispunio želju mnogih u pokretu za povezivanjem političkog i kulturnog djelovanja. S jedne strane, forma filmskog žurnala ponudila je specifičan medij za izražavanje, oružje za uništavanje uspostavljenih oblika kontrole i moći nad ljudima, dok su s druge strane tu bili filmaši i umjetnici koji su tražili način za politički angažman. Za njih je Newsreel predstavljao način za istinsko političko izražavanje u mediju koji im je bio blizak.

New York Newsreel: PRVA IZJAVA prvi je put tiskana kao pamflet u prosincu 1967., a objavljena je u časopisu *The New Left: A Documentary History*. Kako se navodi u uvodu zbornika *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* autora Scotta MacKenzieja: „Izlažući filozofiju kolektiva New York Newsreel (danas Third World Newsreel), ova izjava postavlja okvir za novu vrstu radikaliziranog, participativnog oblika filmskog stvaralaštva. New York Newsreel producirao je i distribuirao mnoge angažirane dokumentarce, kao što su *Columbia Revolt* (1968.), *Off the Pig* (1968.), *Make Out* (1969.) i *The*

Woman's Film (San Francisco Newsreel, 1971.), te inspirirao formiranje brojnih sličnih grupa, kao što su Cine Manifest i Kartemquin Collective.”

U tekstu *Konačno imamo vijesti: Stvaranje radikalnog filma* Dan Georgakas uvodi nas u detalje rada kolektiva na istoimenom filmu (*Finally Got The News*, 1968.) koji kao kolektiv u trenutku objave teksta više ne postoji, no kako Georgakas navodi na početku, „njegove političke i klasne perspektive postaju sve relevantnije”. Georgakas također ističe kako posebnost ovog filma leži u činjenici da se radi o radikalnom filmu napravljenom pod direktnom kontrolom crnih tvorničkih radnika u Detroitu 1960-ih. Vrijednost ovog teksta baš u ovom zborniku leži u činjenici da komparativno lako iščitavamo paralele s pokretima koji se u isto vrijeme rađaju u potpuno drugačijim kontekstima, ali s istim ciljem i idejom, kao i paralele s načinima proizvodnje i distribucije, transformacijom „gledatelja” u „protagoniste”, kinom kao oružjem u radničkom organiziranju te s prepustanjem sredstava za proizvodnju u ruke onih koji su dotad bili samo „promatrani, snimani”.

Po postulatima treće kinematografije, i film i filmaš bili bi podređeni procesu i ljudima uključenima u njega. Ovo odbacivanje fetišizacije filma kao objekta također bi oslobodilo filmaša i, zapravo, zahtijevalo od njega radikalni i kontinuirani formalni eksperiment. Značajno je da su Solanas i Getino definirali revoluciju i pripadajuću treću kinematografiju kao vrijeme radova u nastajanju, a ne kao vrijeme zaključaka. Znanje (o revoluciji, filmskom stvaralaštvu) započinjalo bi praksom. Na taj način svoju praksu započinje i PFU (Palestinian Film Unit), čiju su prvu postavu činile fotografinja Sulafah Jad Allah, filmaši Hani Jawhariyah i Mustafa Abu Ali te Khadijeh Habashneh (ranije Khadijeh Abu Ali). Jad

Allah, Abu Ali i Jawhariyah radili su dnevne poslove na jordanskoj televiziji, a ponekad bi posudili filmsku kameru kako bi snimili palestinske događaje. O povezanosti ovog tipa filmske proizvodnje svjedoči i činjenica da su PFU-ovi filmaši djelomično bili inspirirani vijetnamskim gerilskim filmovima, s kojima su se susreli kroz donacije koje je Sjeverni Vijetnam slao Fatahu. PFU je u ovom obliku djelovao do početka 1970-ih, kad je cijeli pokret bio primoran na preseljenje u Bejrut. Potom se ondje zbog različitih razloga i nekih nesuglasica formira Palestinian Cinema Group (PCG) s ciljem osnaživanja filmskih stvaratelja. PCG će biti/postati dio kontinuirane borbe za resurse i nezavisnost, što će obilježiti čitavu filmsku produkciju unutar revolucionarnog projekta. Ideja o osnivanju takve grupe pojavila se dijelom kao pokušaj ujedinjenja filmskih jedinica koje su se množile među različitim palestinskim frakcijama, kao i razumijevanja toga kakva bi vrsta filmske produkcije najbolje služila palestinskom cilju. Manifest PCG-a odražava izazove i težnje koje je PFU dijelio s istomišljenicima širom arapskog svijeta. Izjava započinje diskreditiranjem arapskog (uglavnom komercijalnog) kina prošlosti, nazivajući ga opijumskim kinom koje je umrtvilo političku osjetljivost arapskih masa te ističe potrebu za filmskom produkcijom koja bi podržala narodne borbe širenjem istine.

Članovi PCG-a, po svemu sudeći, bili su upoznati s manifestom egipatske skupine New Cinema Group iz 1968., koji je pozivao na razvoj alternativnog egipatskog filmskog pokreta (dva člana grupe, Nabihah Lutfi i Ghalib Sha'th, kasnije će snimati filmove unutar PLO-a²). Njihov *Manifest novog filma u Egiptu* jedan je od mnogih odgovora na katastrofalni poraz

2 The Palestine Liberation Organization

arapskih vojnih snaga u Šestodnevnom ratu s Izraelom 1967. godine, poznatom na arapskom jeziku kao *Naksa* (Poraz). U tekstu se procjenjuje utjecaj širenja javnog obrazovanja na kinematografiju, kao i egipatska pozicija unutar globalne ekonomije. New Cinema Group imao je podršku nacionalizirane filmske industrije Egipta, koja je početkom 1970-ih vraćena u privatnu sferu.

Tekst Cirila Oberstara *Bilješke o klasnoj borbi u filmskim žurnalima*, posljednji tekst u ovome nizu, otvara pitanje lokalnog konteksta i rada s filmskim žurnalima, koji su bili jedna od važnijih formi u kontekstu jugoslavenskog izvještavanja i proizvodnje vijesti od sredine 1940-ih pa sve do 1990-ih. Odnedavno kroz umjetničke, arhivske i istraživačke radove filmski žurnali ponovno privlače pažnju i izlaze na vidjelo, što potvrđuje tezu o njihovoj otpornosti možda upravo zahvaljujući „kontaminiranosti društveno-političkom realnošću koja u njih prodire kroz novinarsku formu ili možda njihovoj otvorenosti za političke intervencije, pa čak i propagandu”.

Naš interes za važnu temu borbenog filma javlja se iz želje da se promijeni perspektiva njezine zanemarenosti i nevidljivosti u lokalnom kontekstu, kao pokušaj da pogled ponovno usmjerimo prema bogatim tradicijama nezapadnih kinematografija koje su proizlazile iz širih političkih pitanja i odnosa te da se prisjetimo da su te filmske slike, kao i stvarnosti u kojima su one nastajale, ne tako davno bile (drugačije) prisutne u našoj političkoj svakodnevnici.

Zbog ograničenosti formata zbornika u ovo izdanje, nažalost, nismo uspjeli uključiti sve važne tekstove ovog uzbudljivog i potentnog razdoblja filmske povijesti te ovaj zbornik vidimo kao početak dijaloga o različitim okvirima proizvodnji borbenog filma, kao i suvremenim praksama koje se na njih

naslanjaju. U cjelini ovi pokreti i projekti zahtijevali su radikalno preispitivanje filma ne štedeći nijedan njegov aspekt – od sadržaja i forme do produkcije i distribucije. Oni odražavaju osvještavanje pitanja diskurzivne i vizualne snage koja je svojstvena filmu kao mediju i kinematografiji kao umjetničkoj formi.

Karla Crnčević

Octavio Getino i Fernando Solanas

Prema trećoj kinematografiji

*Bilješke i iskustva za razvoj oslobodilačke
kinematografije u zemljama Trećeg svijeta*

Treba otkriti, treba izmisliti. — Frantz Fanon

AMBICIJA STVARANJA FILMA dekolonizacije u koloniziranim i neokoloniziranim zemljama sve se donedavno doimala kao donkihotovska avantura. Dotada je film bio samo sinonim za zabavu i spektakl: objekt konzumerizma. U najboljem slučaju, filmovi su bili uvjetovani sustavom koji ih je primoravao da se uvijek bave efektom, nikad uzrokom. Tako se najvrjednije komunikacijsko oruđe našeg vremena koristilo da zadovolji isključivo interese vlasnika filmske industrije, odnosno vlasnike svjetskog kinematografskog tržišta, uglavnom one iz Sjedinjenih Američkih Država.

Je li moguće nadići tu situaciju? Kako pristupiti kinematografiji dekolonizacije ako su se njezini troškovi popeli do nekoliko milijuna dolara, a distribucijski i izlagački kanali u rukama su neprijatelja? Kako osigurati kontinuitet rada? Kako doprijeti do ljudi ovom kinematografijom? Kako pobijediti

represiju i cenzuru koju nameće sustav? Ta pitanja, koja bi se mogla množiti u svim smjerovima, vodila su i još uvijek mnoge vode skepticizmu ili alibijima. „Ne može postojati revolucionarna kinematografija prije revolucije”, „revolucionarna kinematografija bila je moguća samo u oslobođenim zemljama”, „bez podrške revolucionarne politike kinematografija ili umjetnost revolucije nisu moguće”. Nesporazum je proizlazio iz činjenice da su se stvarnost i kinematografija i dalje promatrale kroz isti filter kroz koji ih je promatrala buržoazija. U obzir se nisu uzimali modeli proizvodnje, distribucije i prikazivanja drugačiji od onih koje je nudila holivudska kinematografija jer se filmom još uvijek nije postigla jasna diferencijacija između buržajske ideologije i politike. Reformistička politika, koja se očituje u dijalogu s protivnikom, u suživotu, u podređivanju nacionalnim proturječjima ili proturječjima između navodno jedinih blokova – SSSR-a i Sjedinjenih Američkih Država – i ne može napraviti ništa drugačije, već samo kinematografiju predodređenu za sistem, kinematografiju koja bi postala „progresivno krilo” sistema i koja bi u konačnici bila osuđena čekati mirno rješenje svjetskog sukoba u korist socijalizma da bi se potom kvalitativno promijenila. Oni najhrabriji, koji su pokušali osvojiti tvrdavu službene kinematografije, ostali su, kako Godard s pravom kaže, „zarobljeni u unutrašnjosti tvrđave”.

Premda su pitanja djelovala obećavajuće, proizlazila su iz nove povijesne situacije u koju je filmaš, kako to obično biva s prosvijećenim slojevima naših društava, stigao s određenim zakašnjenjem: 10 godina od Kubanske revolucije, Rata u Vijetnamu i razvoja svjetskog oslobodilačkog pokreta čiji se pokretač nalazi u zemljama Trećeg svijeta. Postojanje revolucionariziranih masa diljem svijeta bio je suštinski

razlog bez kojeg se ovakva pitanja ne bi mogla postaviti. Nova povijesna situacija i novi čovjek rođen u antiimperijalističkoj borbi zahtijevaju i svjež i revolucionaran stav filmaša naših zemalja, pa čak i imperijalističkih metropola. Pitanje je li borbena kinematografija bila moguća prije revolucije počelo se zamjenjivati, u još uvijek malim grupama, pitanjem je li ili nije bilo potrebno da film pridonese mogućnosti revolucije. Potvrđan odgovor otvorio je proces traženja mogućnosti u brojnim zemljama. Primjer su filmovi koje različiti filmaši razvijaju „u domovini svih”, kako bi rekao Bolívar, onkraj latinskoameričkog revolucionarnog kina, kao američki Newsreel, Cinegiornale talijanskog studentskog pokreta Movimento studentesco, filmovi koji su se radili pod paskom *Etats Généraux du Cinéma Français*, filmovi engleskih i japanskih studentskih pokreta te kontinuitet i produbljivanje rada Jorisa Ivensa ili Santiaga Álvareza.

Njihovo i naše

DUBOKA RASPRAVA o ulozi intelektualca i umjetnika u oslobođenju obogaćuje danas perspektive intelektualnog rada u cijelom svijetu. Ova rasprava, međutim, oscilira između dvaju polova: onog koji predlaže da se čitav kapacitet intelektualnog rada podredi specifično političkoj ili političko-borbenoj funkciji, poričući perspektivu svim umjetničkim aktivnostima s ciljem da ih sustav neizbježno prisvoji, i onog koji podržava unutarnju dualnost intelektualca: s jedne strane „umjetničko djelo”, „privilegija ljepote”, umjetnost i ljepota koji nisu nužno povezani s potrebama revolucionarnog političkog procesa, a s druge strane političko opredjeljenje koje se ostvaruje

kroz potpisivanje određenih antiimperijalističkih manifesta. Zapravo, odvajanje politike od umjetnosti.

Ti se polovi oslanjaju, prema našem mišljenju, na dva stupa: na razumijevanje kulture, znanosti, umjetnosti, filma kao jednoznačnih i univerzalnih pojmova te na nedovoljno jasnu ideju da revolucija ne započinje preuzimanjem političke moći od imperijalizma i buržoazije, nego od trenutka u kojem mase osjete potrebu za promjenom, a njihove je intelektualne avangarde počnu proučavati i ostvarivati na više fronti.

Kultura, umjetnost, film uvijek odgovaraju sukobljenim klasnim interesima. U neokolonijalnom kontekstu natječu se dva poimanja kulture, umjetnosti, znanosti i filma – film vladajućih i nacionalni film, a ova će situacija potrajati sve dok smo u statusu kolonije i polukolonije. Dualnost će se moći nadvladati i doseći jedinstvenu i univerzalnu kategoriju tek kada najbolje ljudske vrijednosti prijeđu iz propisanog u hegemoniju, kada oslobođenje čovjeka postane univerzalno. U međuvremenu postoji naša kultura i njihova kultura. Naša će kultura, potičući emancipaciju dok ona ne postane stvarnost, biti kultura subverzije – koja sa sobom nosi subverzivnu umjetnost, znanost i film.

Nedostatak svijesti o tim dualnostima obično navodi intelektualca da umjetničkim ili znanstvenim izrazima pristupi onako kako su ih univerzalno zamislile klase koje dominiraju svijetom, uvodeći tek neke korekcije. Nismo otišli dovoljno daleko u razvoju revolucionarnog kazališta, arhitekture, medicine, psihologije, revolucionarne kinematografije, u razvoju kulture koja je za nas i dolazi od nas. Intelektualac uzima svaku od ovih činjenica kao jedinicu koju treba ispraviti iznutra, umjesto izvana novim vlastitim modelima i metodama.

Astronaut ili rendžer mobilizira znanstvene resurse imperijalizma. Psiholozi, liječnici, političari, sociolozi, matematičari, pa čak i umjetnici upuštaju se u proučavanje onoga što služi, s gledišta različitih profesija, pripremi orbitalnog leta ili pokolja Vijetnamaca, ukratko, specijalnostima koje podjednako zadovoljavaju potrebe imperijalizma.

U Buenos Airesu vojska iskorjenjuje „divlja naselja” i na njihovu mjestu gradi „strateška naselja” koja su urbanistički pripremljena da olakšaju vojnu intervenciju kada se javi potreba. Revolucionarnim organizacijama nedostaju čvrsto specijalizirane fronte ne samo u medicini, inženjerstvu, psihologiji, umjetnosti, već i u revolucionarnoj kinematografiji. Da bi bile učinkovite, sve te fronte moraju prepoznati prioritete svake etape, one koje se uključuju u borbu za vlast ili one koje zahtijevaju već izbornu revoluciju. Primjeri su: razvijanje politizacije i svijesti o potrebi političko-militantne borbe za osvajanje vlasti, razvoj medicine koja će poslužiti za osposobljavanje za borbu u urbanim i ruralnim područjima, koordinacija energije za postizanje proizvodnje od deset milijuna tona šećera kao na Kubi, elaboracija prostornog ili urbanističkog plana koji je u stanju suočiti se s masivnim bombardiranjem koje imperijalne sile mogu poduzeti u bilo kojem trenutku itd. Jačanje svih profesija i radnih polja, podređenih kolektivnim prioritetima, ono je što može ispuniti praznine nastale borbom za oslobođenje i što može učinkovitije ocrtati ulogu intelektualca našeg doba. Jasno je da će se kultura i revolucionarna svijest na razini masa moći postići tek nakon osvajanja političke vlasti, ali i to da se znanstvenim i umjetničkim sredstvima, kao i političko-borbenim sredstvima, priprema teren da revolucija postane stvarnost i da se lakše riješe problemi koji proizlaze iz preuzimanja vlasti.

Svojim djelovanjem intelektualac mora provjeriti koje je polje rada na kojem racionalno i značajno razvija najučinkovitije djelovanje. Nakon što odredi polje, zadatak mu je utvrditi koje je neprijateljsko uporište te gdje i kako pozicionirati svoje. Tako će se moći roditi revolucionarna kinematografija, medicina, kultura, baza na kojoj bi se odsad hranio novi čovjek kakvog je utjelovljavao Che. Ne čovjek u apstraktnom smislu ili „oslobođenje čovjeka“, već drugi čovjek sposoban da se izdigne iznad pepela onog starog i otuđenog poput kojega smo svi, onaj koji će ga uspjeti uništiti potpirujući današnju vatru.

Kulturna ovisnost i kolonizacija

ANTIIMPERIJALISTIČKA borba naroda Trećeg svijeta i njihovih ekvivalenata unutar imperijalističkih metropola čini danas središte svjetske revolucije. Treća kinematografija za nas je ona koja u toj borbi prepoznaje najveću kulturnu, znanstvenu i umjetničku manifestaciju našeg doba, veliku priliku izgradnje oslobođenog identiteta svakog naroda – dekolonizaciju kulture.

Kultura neokolonizirane zemlje, kao i kinematografija, samo je izraz globalne ovisnosti koja stvara modele i vrijednosti rođene iz potreba imperijalističke ekspanzije. „Da bi se nametnuo, neokolonijalizam mora uvjeriti narod ovisne zemlje u njegovu inferiornost. Prije ili kasnije inferioran čovjek prepoznaje tzv. Čovjeka s velikim početnim slovom Č, a to priznanje znači uništenje njegovih obrana. Ako želiš biti čovjek, kaže ugnjetavač, moraš biti kao ja, govoriti mojim jezikom, poreći ono što jesi, otuđiti se u meni. Već u 17. stoljeću isusovački misionari ističu

sposobnost domorodaca (u Južnoj Americi) da kopiraju europska umjetnička djela. Prepisivača, prevoditelja, tumača, u najvećoj mjeri gledatelja, neokoloniziranog intelektualca uvijek će se poticati da odbije prihvatiti svoje kreativne mogućnosti. Tada raste inhibicija, iskorijenjenost, izbjegavanje, kulturni kozmopolitizam, umjetnička imitacija, metafizička opterećenja, izdaja zemlje.”¹ Kultura postaje dvojezična „ne korištenjem dvaju jezika, već bliskošću dvaju kulturnih obrazaca mišljenja. Jedan je nacionalni, onaj od naroda, a drugi strani, onaj od klasa podređenih inozemnim silama. Divljenje koje više klase izražavaju prema Sjedinjenim Američkim Državama ili Europi najveći je izraz njihova pokoravanja. Kolonizacijom viših klasa kultura imperijalizma posredno upoznaje mase sa znanjem kojim se teško ovladava.”² Kao što ne posjeduje ni zemlju po kojoj hoda, neokolonizirani narod nije gospodar ideja koje ga okružuju. Poznavati nacionalnu stvarnost znači ući u klupko laži i zabuna proizašlih iz ovisnosti. Intelektualac je primoran ne razmišljati spontano jer ako to učini, obično riskira razmišljati na francuskom ili engleskom jeziku, nikada na jeziku vlastite kulture, koja je, kao i proces nacionalnog i društvenog oslobođenja, još uvijek zbunjujuća i u začetku. Svaki podatak, svaka informacija, svaki pojam, sve što oscilira oko nas dio je fatamorgane koju nije lako dekonstruirati.

Domaće buržoazije lučkih gradova poput Buenos Airesa i njihove pripadajuće intelektualne elite tvorile su od početka naše povijesti pogonski remen prodora neokolonijalizma. Iza slogana poput onog „Civilizacija ili barbarstvo!”, koji su u Argentini skovali europski liberali, stajao je pokušaj nametanja

1 *Sat visokih peći (Neocolonialismo y violencia)*

2 Juan José Hernández Arregui, *Imperialismo y cultura*

civilizacije koja je u potpunosti odgovarala potrebama imperijalističke ekspanzije i želji da se uništi otpor narodnih masa, koje su ovdje kontinuirano nazivali „propalicama”, „varalicama”, „zoološkom poplavom”, a u Boliviji „hordama koje se ne peru”. Na taj su način ideolozi polukolonija, uvježbani u „igri velikih pojmova, s neumoljivim, pedantnim i smanjenim univerzalizmom”³, djelovali kao glasnogovornici Disraelija⁴, koji je inteligentno proglašavao: „Više volim prava Engleza nego prava čovjeka.”

Posrednički sektori bili su i jesu najbolji recipijenti kulturne neokolonizacije. Njihovo ambivalentno klasno stanje, njihova pozicija tampon-zone između društvenih polova, njihove šire mogućnosti pristupa „civilizaciji” osiguravaju imperijalizmu društvenu bazu podrške, koja u nekim latinskoameričkim zemljama doseže znatnu važnost.

Ako je kulturni prodor u otvoreno kolonijalnoj situaciji dodatak okupaciji strane vojske, tijekom određenih faza taj prodor ima veći prioritet u neokolonijalnim zemljama. „Služi za institucionalizaciju i normalizaciju stanja ovisnosti. Glavni je cilj ove kulturne deformacije da narod ne spozna svoje stanje neokoloniziranog niti da teži promjeni. Na taj način obrazovna kolonizacija učinkovito zamjenjuje kolonijalnu policiju.”⁵

Masovna komunikacija teži dovršiti destrukciju nacionalne svijesti i kolektivnog subjektiviteta u procesu razjašnjavanja, destrukciju koja započinje čim dijete pristupi edukaciji i kulturi vladajuće klase.

3 René Zavaleta Mercado, *Bolivia: crecimiento de la idea nacional*

4 Benjamin Disraeli, 1804.–1881., britanski konzervativni državnik i književnik.

5 *Sat visokih peći (Neokolonijalizam i nasilje)*

Dvadeset šest televizijskih kanala, milijun prijemnih uređaja, više od pedeset radiopostaja, stotine dnevnih listova, novina i časopisa, tisuće ploča, filmova itd. u Argentini svoju ulogu u kolonijalnoj artikulaciji ukusa i svijesti pridružuje neokolonijalnom obrazovanju, koje započinje u osnovnoj školi, a završava na sveučilištu. „Za neokolonijalizam masovna je komunikacija učinkovitija od napalma. Ono stvarno, ono istinito, ono racionalno nalazi se, baš poput ljudi, na marginama zakona. Nasilje, zločin, uništenje postaju mir, red, normalnost.”⁶ Istina je tada jednaka subverziji. Bilo kakav oblik izražavanja ili komunikacije koji pokušava prikazati nacionalnu stvarnost predstavlja subverziju.

Kulturni prodor, obrazovna kolonizacija, masovna komunikacija danas se spajaju u očajničkom nastojanju da apsorbiraju, neutraliziraju ili eliminiraju svaki izraz koji odgovara pokušaju dekolonizacije. Postoji ozbiljan pokušaj neokolonijalizma da kastrira, odstrani kulturne oblike koji nastaju na marginama njegovih postavki. Pokušava im se oduzeti ono što ih čini učinkovitima i opasnim, ukratko, radi se o depolitizaciji, odnosno odvajanju umjetničkih radova od borbe za nacionalnu emancipaciju.

Ideje kao npr. „ljepota je revolucionarna sama po sebi” ili „sva je nova kinematografija revolucionarna” idealističke su težnje koje ne utječu na neokolonijalni status sve dok nastavljaju razumjeti film, umjetnost i ljepotu kao univerzalne apstrakcije, a kroz njihovu čvrstu vezu s nacionalnim procesima dekolonizacije.

Svaki pokušaj odgovora, čak i nasilan, koji ne služi mobilizaciji, agitaciji, politizaciji društvenih slojeva na ovaj ili onaj način, odnosno njihovu

6 *Ibid.*

racionalnom i značajnom naoružanju za borbu, ne samo da ne uznemirava sistem, već se prima ravnodušno, pa čak i sa zadovoljstvom. Neprijateljstvo, nonkonformizam, jednostavna pobuna, nezadovoljstvo još su jedan proizvod na tržištu kapitalističke kupnje i prodaje, potrošački objekti. Posebice u situaciji u kojoj je buržoaziji čak potrebna dnevna doza šoka i uzbudljivih elemenata kontroliranog nasilja⁷, odnosno onog nasilja koje se, kad ga sustav apsorbira, svodi na čistu žestinu. Tu će se naći djela socijalistički obojene umjetnosti za kojima nova buržoazija radosno žudi kako bi postala ukras njihova gnjeva, djela avangarde, ona kojima dominantne klase glasno plješću, književnost progresivnih pisaca koji se bave semantikom i čovjekom na margini vremena i prostora, dajući privid demokratske širine sistemskim izdavačima i časopisima, filmovi „odgovora” promovirani distribucijskim monopolima i pokrenuti velikim reklamnim kampanjama. „Zapravo je dopušteno područje prosvjeda unutar sistema puno veće nego što sistem sam priznaje. Tako se umjetnicima stvara iluzija da djeluju protiv sistema izlazeći izvan određenih uskih granica, i ne shvaćaju da antisistemsku umjetnost sistem može apsorbirati i iskoristiti, i kao kočnicu i kao nužnu autokorekciju.”⁸ Sve ove „progresivne” alternative, bez svijesti o instrumentalizaciji onog našeg za naše konkretno oslobođenje, ukratko bez politizacije, postaju sistemska ljevica, poboljšanje svojih kulturnih proizvoda. Osuđene su da obave najbolji posao na ljevici koji desnica može prihvatiti, a poslužiti će samo za njezino preživljavanje. „Vratite

7 Obratite pozornost na novi običaj nekih dijelova rimske i pariške visoke buržoazije, koji putuju vikendom u Saigon kako bi izbliza vidjeli ofenzivu Vietkonga.

8 Irwin Silver, *USA: la alienación de la cultura*

riječi, dramatične radnje, slike na mjesta gdje mogu ispuniti revolucionarnu ulogu, gdje su korisne, gdje postaju oružje borbe.”⁹ Ubaciti djelo kao izvornu činjenicu u proces oslobođenja, staviti ga u funkciju samog života radije nego u funkciju umjetnosti, razvodniti estetiku u društvenom životu – ovo su, po našem mišljenju, izvori iz kojih će, kako kaže Fanon, biti moguća dekolonizacija, dakle barem kultura, kinematografija, ljepota, ono što nam je najvažnije, naša kultura, naša kinematografija i naš smisao za ljepotu.

Neokolonijalni kinematografski modeli u Argentini

Prva i druga kinematografija

KINEMATOGRAFIJA, kao i kultura, nije nacionalna samo zato što se prikazuje unutar određenih geografskih okvira, nego kada odgovara posebnim potrebama oslobođenja i razvoja nekog naroda. Kinematografija koja je danas dominantna u našim zemljama, izgrađenima na ovisnim infrastrukturama i superstrukturama, uzrocima svake nerazvijenosti, ne može biti ništa drugo nego ovisna kinematografija, a time i otuđena i nerazvijena kinematografija.

Ako se na početku povijesti – ili pretpovijesti – kinematografije moglo govoriti o njemačkoj kinematografiji, talijanskoj kinematografiji, švedskoj kinematografiji itd., jasno diferenciranim i u skladu s nacionalnim kulturnim karakteristikama, danas takve razlike, do neke granice, ne postoje. Granice su

9 *Grupo Plásticos de Vanguardia*, Argentina

nestale paralelno s ekspanzijom jenkijevskog imperijalizma i kinematografskog modela koji će nametnuti vlasnik industrije i tržišta – holivudska kinematografija. Teško je danas u okvirima komercijalne kinematografije, pa čak i u velikom dijelu takozvane „autorske kinematografije”, prepoznati djelo koje izmiče modelima holivudske kinematografije. Njezina je dominacija takva da su čak i „monumentalni” filmovi kinematografije posljednjih godina monumentalni primjeri podvrgavanja svim propozicijama koje su nametnuli holivudski modeli, koji su, kako bi rekao Glauber Rocha, doveli do nastanka imitacijske kinematografije. Umetanje filma u holivudske modele, bilo to samo u jeziku, vodi k usvajanju određenih oblika one ideologije koja je ponudila taj jezik i nijedan drugi, takvo shvaćanje odnosa djelo – gledatelj i nijedno drugo. Mehanicistička apropijacija kinematografije shvaćene kao spektakla predodređen za velike dvorane, sa standardiziranim trajanjem, s hermetičnim strukturama koje se rađaju, rastu i umiru unutar ekrana, osim što zadovoljavaju komercijalne interese producenstskih skupina, dovode i do apsorpcije oblika buržuskog poimanja egzistencije, koji su kontinuitet umjetnosti 19. stoljeća i buržuske umjetnosti: čovjek se priznaje samo kao potrošački i pasivni objekt; umjesto da mu se prizna njegova sposobnost da gradi povijest, smijeju samo čitati, promišljati, slušati, trpjeti.

Ljudsko postojanje i povijesni razvoj zatvoreni su u okvire slike, na pozornici kazališta, između korica knjige, na uskim marginama projekcije. To je koncepcija do koje su se vinuli umjetnički izrazi buržoazije.

I tu se filozofija imperijalizma (čovjek: objekt koji guta) divno spaja sa stjecanjem vrijednosti (kinematografija: predmet prodaje i potrošnje), odnosno čovjek za kinematografiju, a ne kinematografija za čovjeka. Tada prevladava kinematografija koju

motivacijski analitičari vide kao statističku tablicu, pritisnuta sociolozima i psiholozima, vječnim istraživačima snova i frustracija masa, predodređena da proda život na filmu – život kao u kinematografiji, stvarnost kakvu zamišljaju vladajuće klase.

Iz te filozofije holivudska kinematografija nameće ne samo svoje modele strukture i jezika već i industrijske, komercijalne i tehničke modele. Kamera od 35 mm, 25 sličica u sekundi, elektrolučne svjetiljke, komercijalne kinodvorane, standardizirana produkcija, kaste redatelja itd., sve redom rođeno da zadovolji kulturne i ekonomske potrebe ne bilo koje društvene skupine, već jedne posebne – američkog financijskog kapitala.

Uz tu industriju i njezine komercijalizacijske strukture rađaju se kinematografske institucije, veliki festivali, službene škole i, kolateralno, časopisi i kritičari koji je opravdavaju i nadopunjuju. Pred nama je okosnica prve kinematografije, dominantne kinematografije, one koja se iz metropola projicira na ovisne zemlje i u njima pronalazi svoje poslušne sljedbenike. No za razliku od onoga što se događa u dominantnim regijama, u Argentini je kinematografska industrija krhka, kao što su zakržljale njezine mogućnosti razvoja. Industrija koja je kao takva, u okvirima nezavisne ekonomije, manje bitna od proizvodnje čačkalica. Kinematografija je ovdje važna više kao industrija koja stvara ideologiju nego kao prijenosnik određenih informacija, uzdržavana, između ostalog, gotovo rudimentarnim industrijskim oblicima. Prva alternativa prve kinematografije rođena je kod nas s takozvanom „autorskom kinematografijom”, „kinematografijom izraza” ili „novom kinematografijom”.

Ova druga kinematografija znači jasan napredak kako u zahtijevanju autorove slobode izražavanja na nestandardiziran način tako i u otvaranju ili

pokušaju kulturne dekolonizacije. Ne samo da promiče novi stav već donosi i skup djela koja su u to vrijeme činila avangardu argentinske kinematografije, a koja su ostvarili Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Kuhn i Fernando Birri, koji je s *Tire dié* inaugurirao argentinski testimonijalni dokumentarni film.

Druga kinematografija počela je proizvoditi vlastite strukture, oblike distribucije i vlastite prikazivačke kanale (uglavnom filmske klubove ili art-kina itd.), kao i ideologe, kritičare i specijalizirane časopise. S druge strane, razvila je i nejasnu ambiciju: težnju za razvojem vlastitih struktura koje bi se natjecale s onima iz prve kinematografije u utopiističkoj težnji za dominacijom „velike tvrđave”. Ovaj reformistički pokušaj, tipična manifestacija razvoja izražena u pokušaju razvitka kinematografske industrije (nezavisne ili teške) kao izlaza iz kinematografske nerazvijenosti, doveo je do toga da važni slojevi druge kinematografije budu posredovani ideološkim i ekonomskim uvjetima samog sustava. Tako je rođena otvoreno institucionalizirana ili tobože neovisna kinematografija koju sustav treba da bi ukrasio svoje kulturne manifestacije „demokratskom širinom”.

Na taj se način dobar dio druge kinematografije – a to je itekako vidljivo u slučaju Argentine i metropola – sveo na niz malih ćelija koje žive misleći na same sebe pred malobrojnou publikom diletantskih elita. Borba da se predlože strukture nalik onim sistemskim u nastojanju da se njima dominira ili pritisci na službene organizacije da se postigne zamjena „lošeg službenika” za „progresivnog”, napadi na zakone o cenzuri i sve one koji čine politiku reformi, pokazali su, s obzirom na trenutne političke okolnosti, apsolutnu nesposobnost da bitno modificiraju aktualne odnose snaga. A ako to još nisu

pokazali u pojedinim zemljama, sve upućuje na to da će se to dogoditi u više-manje predvidivim rokovima, barem ako kinematografiju smjestimo unutar povijesne perspektive neokoloniziranih regija. Ideja politike pritiska koja dopušta značajne promjene u sistemskim strukturama mogla bi biti održiva u režimima u kojima postoji mogućnost popuštanja ili odo-bravanja, ali to više nije slučaj Latinske Amerike ni neoslobođenih zemalja Trećeg svijeta. Povijesne perspektive ovdje ne idu prema popuštanju represivne politike, nego prema njezinu pojačavanju. U Argentinu je „autonomno... sveučilište” bilo dopušteno sve dok nije proizvodilo ništa što bi promijenilo neokolonijalni poredak: nije bilo cenzure sve dok se nije imalo što cenzurirati, nije bilo reprezentacije otpora sve dok netko nije pokazao volju i sposobnost da se ozbiljno bori protiv sustava, ali to više nije naša situacija. Fasada buržajske demokracije odavno je srušena. Nasilje, tortura, brutalna represija, smrt činjenice su koje će rasti i umnožavati se u ovom dugom ratu za latinskoameričko nacionalno i društveno oslobođenje, bilo da ih se prihvati ili ignorira, što je također jedan način da ih se usvoji, ali s nepovoljne strane.

Kakve su mogućnosti preživljavanja reformističke politike u ovoj situaciji? Kakve mogućnosti razvoja ima nova kinematografija koja, želeći ostati vjerna pokušaju dekolonizacije, vidi da joj se vrata „velike tvrđave” zatvaraju?

„U današnjoj Latinskoj Americi nema mjesta ni za pasivnost ni za nevinost. Posvećenost intelektualca mjeri se onime što riskira, ne samo riječima ili idejama, već djelima koja provodi u svrhu oslobođenja. Radnik koji ide u štrajk i riskira svoju mogućnost posla i preživljavanje, student koji svoju karijeru stavlja na kocku, vojnik koji šuti na stolu za mučenje, svatko nas svojim djelima obvezuje na nešto mnogo

važnije od lijejene geste solidarnosti.”¹⁰ U situaciji kada „činjenično stanje” zamjenjuje „pravno stanje” čovjek zaključuje: još jedan radnik na fronti kulture morat će stremiti stalnoj radikalizaciji svoje pozicije, pritom ne nijećući samog sebe, kako bi bio na razini svoga vremena.

Postoji li ikakva druga mogućnost razvoja druge kinematografije osim da stvara djela koja postaju sve teže probavljiva za vladajuće klase i sve ih eksplicitnije osporavaju, dok se i dalje koriste svi preostali prostori koje sistem još uvijek nudi? Koja je druga alternativa nego skok na treću kinematografiju, sintezu najboljih dostignuća koja je ostavila druga kinematografija? Kinematografija više neće biti za one koji se upuste u takvu avanturu, „industrija koja stvara ideologiju”, nego oruđe, duboko i objektivno subverzivno, za prenošenje naše istine drugima. Strukture, mehanizmi distribucije, oglašavanje, ideološka formacija, jezik, ekonomska potpora itd. jesu važni, ali podliježu prioritetu koji je prijenos onih ideja, one koncepcije koja služi onome što kinematografija može učiniti – oslobađanju otuđenog i podčinjenog čovjeka. Uvjetovane tim višim ciljem, koji jedini opravdava postojanje dekoloniziranog filmaša, morat će se izgraditi infrastrukturne i superstrukturne osnove ove treće kinematografije. Te osnove, sa stajališta subverzije po kojoj ih sistem osuđuje, zasad će ostati početne baze s relativnom moći manevra, njihova je sudbina usko povezana s globalnim procesom oslobođenja. Ona više ne mari za osvajanje „kinematografske tvrđave” jer zna da se takvo osvajanje neće dogoditi sve dok politička vlast uz pomoć revolucije ne prijeđe u druge ruke.

10 *Sat visokih peći (Nasilje i oslobođenje)*

Od njihove do naše kinematografije: treća kinematografija

JEDAN OD NAJUČINKOVITIJIH zadataka koje je neokolonijalizam ispunio bio je odvajanje intelektualnih sektora, posebice umjetnika, od narodne realnosti, izolirajući ih kroz ideje „umjetnosti i univerzalnih modela”. Intelektualci i umjetnici obično su marširali na začelju narodnih borbi, ako im nisu bili suprotstavljeni. Slojevi koji su najbolje radili na izgradnji nacionalne kulture (shvaćene kao poticaj za dekolonizaciju) nisu bile prosvijećene elite, već najeksploatiraniji i „najneciviliziraniji” sektori. S dobrim razlogom, organizirane mase uvijek su bile nepovjerljive prema „intelektualcu” i „umjetniku”. Kada ih buržoazija i imperij nisu izravno koristili, bili su njihovi posredni alati, uglavnom ograničeni da se zalažu za politiku koja promiče „mir i demokraciju”, u strahu od svega što bi zvučalo narodno, i koja se boji da će kontaminirati umjetnost politikom, a umjetnika revolucionarnim aktivistom. Tako su, uglavnom, zamaglili unutarnje uzroke koji određuju proturječja neokoloniziranog društva, stavljajući u prvi plan vanjske uzroke, koji, ako i „jesu uvjet promjena, nikada ne mogu biti temelj tih promjena”¹¹. U argentinskom slučaju zamjenjujući borbu protiv imperijalizma i domaće oligarhije borbom demokracije protiv fašizma, potiskujući temeljnu kontradikciju neokolonizirane zemlje i zamjenjujući je „kontradikcijom

11 Mao Ce-tung, *O praksi*, 1937. U hrvatskom prijevodu dostupno u: *Kineska revolucija: iz „Izabranih dela”*, Beograd: Vuk Karadžić, 1968.

koja je bila kopija svjetske kontradikcije”¹².

Ovo udaljavanje intelektualnih slojeva i umjetnika od narodnooslobodilačkih procesa oslobođenja pridonosi, između ostalog, učinkovitim rezultatima, politizaciji i mobilizaciji kadrova, pa čak i radu s masama tamo gdje je to moguće.

Studenti koji su izašli na Aveniju 18 de Julio u Montevideu kako bi postavili barikade nakon projekcije *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler) ili oni koji su improvizirali demonstracije u Méridi i Caracasu pjevajući *Internacionalu* po završetku projekcije *Sata visokih peći*, ili rastuća potražnja za filmovima poput onih Santiaga Álvareza i kubanskog dokumentarnog filma, rasprave, događaji i skupovi koji se otvaraju nakon tajne ili polutajne distribucije treće kinematografije otvaraju trnovit i težak put koji u potrošačkim društvima već prolaze masovne organizacije (Cinegiornali Liberi u Italiji, dokumentarni filmovi skupine Zengakuren u Japanu itd.). Po prvi put u Latinskoj Americi pojavljuju se organizacije spremne na političko-kulturno korištenje kinematografije: u Čileu socijalistička partija izlaže svoje redove revolucionarnom kinematografskom materijalu, u Argentini peronističke ili neperonističke revolucionarne skupine zainteresirane su za isto. Štoviše, OSPAAAL surađuje u stvaranju i distribuciji filmova koji doprinose antiimperijalističkoj borbi. Revolucionarne organizacije otkrivaju potrebu za skupinama koje, između ostalog, znaju na najbolji mogući način koristiti filmsku kameru, tonski snimač ili projekcijski uređaj. Političke i umjetničke avangarde povezuju se u borbi da otmu moć od neprijatelja, u zajedničkoj zadaći koja ih uzajamno obogaćuje.

12 Rodolfo Puiggrós, *El proletariado y la revolución nacional*

Unapređenje i demistifikacija tehnike

ONO ŠTO JE DONEDAVNO usporavalo korisnost kinematografije kao revolucionarnog oruđa bio je problem aparature, tehničke poteškoće, obvezna specijalizacija svake faze rada, visoki troškovi itd. Napredci koji su danas postignuti u svakom od polja – pojednostavljenje kamera i snimača te napredak unutar medija, „brzi” filmovi na kojima se može razvijati pri običnom svjetlu, automatski fotometri, napredci u postizanju audiovizualne sinkronizacije, sa širenjem znanja putem specijaliziranih časopisa velike naklade, čak i putem nespecijaliziranih medija – poslužili su postupnoj demistifikaciji filmskog djela kako bi se očistilo od one gotovo magične aureole zbog koje se pojavljivalo samo u kontekstu „umjetnika”, „genijalaca” ili „privilegiranih”. Kinematografija je svakim danom sve dostupnija široj masi. Ono što je omogućio Chris Marker u Francuskoj, opskrbljujući skupine radnika 8 mm filmskom opremom nakon osnovnih uputa za njezino korištenje, s ciljem da radnik može snimati kao da piše vlastitu viziju svijeta, jedno je od iskustava koja kinematografiji otvaraju neviđene mogućnosti, a prije svega novo poimanje filma činjenice i značenja umjetnosti u našem vremenu.

Kinematografija destrukcije i konstrukcije

IMPERIJALIZAM I KAPITALIZAM, bilo u potrošačkom društvu ili u neokoloniziranoj zemlji, skrivaju sve iza sloja slika i pojava. Više od stvarnosti, tu je važna angažirana slika te stvarnosti. Svijet je ispunjen fantazijama i fantomima, pri čemu je

monstruoznost odjevena u ljepotu, a ljepota u monstruoznost. S jedne strane fantazija, buržujski, imaginarni svijet, gdje treperi udobnost, ravnoteža, mir, red, učinkovitost, mogućnost „biti netko”. S druge strane fantomi, mi lijeni, indolentni i nerazvijeni, stvaratelji nereda. Kada neokolonizirani prihvati svoju situaciju, on postaje Gunga Din, doušnik u službi kolonizatora, ujak Tom, koji se odriče svoje klase i svoje rase, ili Glupak, simpatični sluga i čovjek štapić, ali kada pokuša opovrgnuti svoju situaciju potlačenosti, postaje ogorčen, divljak, babaroga. Revolucionar je za sistem „kao oni koji ne spavaju zbog straha od onih koji ne jedu”, odmetnik, kradljivac, silovatelj, stoga prva borba protiv njega ne započinje na političkoj razini, nego kroz policijska uhićenja i zakone. Što je čovjek eksploatiraniji, to postaje beznačajniji, a što je otporniji, to ga se češće proglašava zvijeri. Eno ih u filmu *Africa Addio* fašista Jacopettija, afričkih divljaka, istrebljivačkih i krvoločnih zvijeri, uronjenih u gnjusnu anarhiju nakon što su napustili bjelačku zaštitu. Tarzan je umro i umjesto njega rođeni su Lumumba, Lebenyula i Madzimbamuto, a to je nešto što neokolonijalizam ne oprašta. Fantazija je zamijenjena fantomima, a čovjek se zatim transformira u statista za smrt kako bi Jacopetti mogao opušteno snimiti njegovo pogubljenje.

Dižem revoluciju, dakle postojim. Ovdje se fantazija i duh razvodnjavaju kako bi ustupili mjesto živom čovjeku. Kinematografija revolucije istovremeno je kinematografija destrukcije i konstrukcije. Uništenje slike koju je neokolonijalizam stvorio o samome sebi i o nama. Izgradnja pulsirajuće i žive stvarnosti, spašavanje istine u bilo kojem njezinu izrazu.

Vratiti stvari na njihovo stvarno mjesto i značenje izrazito je subverzivan čin, kako u neokolonijalnoj situaciji tako i u potrošačkim društvima: u potonjima to predstavlja prividnu dvosmislenost ili pseudoobjektivnost informacija u tisku, književnosti itd., ili relativnu slobodu narodnih organizacija da ponude vlastite informacije iako ih zapravo kontrolira ili monopolizira sistem. Iskustva stečena u Francuskoj nakon svibanjskih događanja poprilično su eksplicitna u tom pogledu.

U svijetu u kojem prevladava ono nestvarno umjetnički se izraz potiče kroz kanale fantazije, fikcije, kodiranih jezika, znakova i poruka šaputanih između redaka. Umjetnost se odvaja od konkretnih činjenica, koje neokolonijalizam smatra optužbama, i okreće se oko sebe, šepureći se u svijetu apstrakcija i fantoma, postaje bezvremena i ahistorijska. Može se odnositi na Vijetnam, ali samo daleko od Vijetnama, na Latinsku Ameriku, ali samo daleko od nje, samo tamo gdje gubi učinkovitost i instrumentalizaciju, gdje se depolitizira.

Kinematografija poznata kao dokumentarni film, sa svom širinom koju taj koncept danas obuhvaća, od didaktike do rekonstrukcije činjenice ili priče, čini možda glavni temelj revolucionarne kinematografije. Svaka slika koja dokumentira, svjedoči, opovrgava, produbljuje istinitost situacije, nešto je više od filmske slike ili čisto umjetničke činjenice te postaje neprobavljiva za sistem.

Svjedočenje o nacionalnoj stvarnosti k tome je neprocjenjivo sredstvo dijaloga i znanja na svjetskoj razini. Nijedan internacionalni oblik borbe neće se moći uspješno provesti ako nema međusobne razmjene iskustava naroda, ako se ne prekine fragmentacija koju imperijalizam nastoji održati na svjetskoj, kontinentalnoj i nacionalnoj razini.

Kinematografija-akcija

NE POSTOJI STVARNO razumijevanje stvarnosti sve dok na nju ne djelujemo, sve dok se ne transformira stvarnost s kojom se hvatamo ukoštac na svim frontama borbe. Vrijedi stalno ponavljati onu dobro poznatu Marxovu: nije dovoljno tumačiti svijet, sada ga treba mijenjati.

Tako gledano, na filmašu je da otkrije vlastiti jezik, onaj koji proizlazi iz njegove borbene i transformativne vizije i karaktera teme kojom se bavi. S tim u vezi, treba ukazati na to da u određenim političkim skupinama još uvijek postoje stare dogmatске pozicije koje od redatelja ili umjetnika zahtijevaju samo apologetsku viziju stvarnosti, koja je više u skladu s onim „što bi se željelo”, a ne s onim što „jest”. Ove pozicije, koje duboko u sebi skrivaju nepovjerenje u mogućnosti same stvarnosti, u određenim su slučajevima rezultirale korištenjem filmskog jezika kao puke idealizirane ilustracije činjenica, želeći umanjiti važnost dubokih proturječnosti i dijalektičkog bogatstva stvarnosti, koje filmu može dati ljepotu i funkcionalnost. Stvarnost revolucionarnih procesa diljem svijeta, unatoč svojim zbunjujućim i negativnim aspektima, ima dominantnu nit, dovoljno bogatu i poticajnu sintezu koja se ne bi smjela pojednostavljivati parcijalnim ili sektaškim viđenjima.

Pamfletski film, didaktički film, reportažni film, esejistički film, testimonijalni film – svaki je borbeni oblik izražavanja valjan i bilo bi apsurdno diktirati estetske standarde. Biti otvoren za ono što ljudi imaju ponuditi, pružiti im najbolje ili, kako Che kaže, poštivati narod nudeći mu kvalitetu. Bilo bi korisno imati to na umu s obzirom na uvijek prisutne sklonosti revolucionarnog umjetnika da istraživanje i jezik

neke teme svede na svojevrsni neopopulizam, na razinu koja, iako može odgovarati onoj koja pokreće mase, ne pomaže im osloboditi se prepreka koje je ostavio imperijalizam. Efekt koji postižu najbolja djela borbene kinematografije pokazuje da su slojevi koji se smatraju zaostalima sposobni uhvatiti točan smisao slikovne metafore, montažnog učinka, bilo kojeg jezičnog eksperimenta koji je stavljen u funkciju određene ideje.

S druge strane, revolucionarni film nije fundamentalno onaj koji ilustrira i dokumentira ili pasivno utvrđuje situaciju, već onaj koji na nju pokušava utjecati bilo kao pokretački ili korektivni element. To nije samo testimonijalni film ni komunikacijski film, već prije svega film-akcija.

Kinematografija i okolnosti

POSTOJEĆE RAZLIKE IZMEĐU jednog i drugog procesa oslobođenja sprečavaju uspostavljanje navodno univerzalnih normi. Osposobljavanje za rukovanje oružjem može biti revolucionarno tamo gdje već postoje slojevi koji se bave osvajanjem buržuske političke moći, ali to više nije slučaj u situacijama u kojima masama još nedostaje svijest o tome tko je točno neprijatelj ili tamo gdje su već naučile rukovati oružjem. Na isti način film koji inzistira na osuđivanju učinaka kolonijalne represije ulazi u reformističku igru u trenutku kada su važni slojevi stanovništva već došli do te spoznaje i ono što traže su uzroci, način da se naoružaju kako bi ukinuli tu represiju. Naime, film za borbu protiv nepismenosti u neokoloniziranom društvu film je koji imperijalizam može lako podržati, ali film namijenjen

iskorjenjivanju nepismenosti na Kubi tijekom prvih godina revolucije igrao je istaknutu revolucionarnu ulogu, kao što ju je igrala i sama činjenica podučavanja ljudi rukovanju filmskom kamerom kako bi se produbila ta stvarnost.

Savršena kinematografija? Praksa i pogreška

MODEL SAVRŠENOG umjetničkog djela, savršenog filma, artikuliranog prema metrici koju je nametnula buržuska kultura i njezini teoretičari i kritičari, služio je u ovisnim zemljama za sputavanje filmaša, osobito kada je pokušavao stvoriti slične modele u stvarnosti koja mu nije nudila ni kulturu, ni tehniku, ni najrudimentarnije elemente da to postigne. Kultura metropole čuvala je drevne tajne koje su oživjele njezine modele: njihova transpozicija u neokolonijalnu stvarnost uvijek je za posljedicu imala mehanizam otuđenja. Težnja se pokazala kao mehanizam otuđenja. Težnja da se na području kinematografije postigne sličnost s radovima vladajućih zemalja obično završava neuspjehom s obzirom na postojanje dviju neusporedivih povijesnih stvarnosti. Nakon što se ne nađe rješenje, ta težnja dovodi do osjećaja inferiornosti i frustracije. Ti se osjećaji prije svega rađaju iz straha od preuzimanja rizika duž novih puteva, koji su gotovo potpuna negacija onih koje nudi „njihova kinematografija”, straha od prepoznavanja specifičnosti i ograničenja položaja ovisnosti kako bi se otkrile prirodne mogućnosti tog položaja pronalazanjem originalnih načina za njegovo prevladavanje.

Postojanje revolucionarne kinematografije nije zamislivo bez stalne i metodičke prakse, traženja i eksperimentiranja.

Gerilska kinematografija proletarizira filmaša, slama intelektualnu aristokraciju u kojoj buržoazija nalazi svoje sljedbenike, demokratizira. Povezanost filmaša sa stvarnošću više ga ujedinjuje s njegovim narodom. Avangardni slojevi, pa i mase, kolektivno interveniraju u djelo kada shvate da je to kontinuitet njihove svakodnevne borbe.

Sat visokih peći objašnjava kako se film može snimiti čak i u neprijateljskim okolnostima kada računa na suučesništvo i suradnju aktivista te naroda.

Revolucionarni filmaš nastupa s radikalno novom vizijom uloge stvaratelja, timskog rada, instrumenata, detalja. Prije svega, samodostatan je za proizvodnju svojih filmova, opremljen je na svim razinama, obučen je za korištenje raznih tehnika. Najvrednije što posjeduje njegovi su radni alati, potpuno integrirani s njegovim komunikacijskim potrebama. Kamera je neiscrpni otimač slika-streljiva, projektor je oružje sposobno pucati 24 kadra u sekundi.

Svaki član grupe mora imati barem opće znanje o opremi koja se koristi, mora biti sposoban zamijeniti drugog u bilo kojoj fazi realizacije. Mora se srušiti mit o nezamjenjivim tehničarima.

Čitava grupa mora dati veliku važnost detaljima izvedbe i sigurnosti kojom se ona mora zaštititi. Nepredviđeni događaj, nešto što bi u konvencionalnoj kinematografiji prošlo nezapaženo, u gerilskoj može uništiti tjedne ili mjesece rada. A neuspjeh u gerilskoj kinematografiji, kao i u samoj gerili, može značiti gubitak djela ili promjenu svih planova. „U gerili je koncept neuspjeha tisuću puta prisutan, a pobjeda je mit o kojem revolucionar može samo sanjati.”¹³ Tu je ključna briga o detaljima, disciplina, brzina, a povrhu svega spremnost na prevladavanje

13 Ernesto Che Guevara, *Guerra de guerrillas*

slabosti, udobnosti, starih navika, klima pseudonormalnosti iza koje se krije svakodnevni rat. Svaki je film drugačija operacija, drugačiji posao koji prisiljava na varijaciju različitih metoda da se dezorijentira ili ne uznemiri neprijatelja, osobito kada su laboratoriji za razvijanje još uvijek u njegovim rukama.

Uspjeh u velikoj mjeri leži u sposobnosti grupe da ostane diskretna, u stalnoj nepovjerljivosti, stanju koje je teško postići u situaciji u kojoj se naizgled ništa ne događa i filmaš je navikao objaviti sve što radi jer je to temelj prestiža i promocije na kojem ga je oblikovala buržoazija. U gerilskoj kinematografiji na snazi je moto „stalni nadzor, stalna nepovjerljivost, stalna pokretljivost”. Raditi na prividu, ponekad skačući u prazno, izlagati se neuspjehu kao i gerilac koji napreduje stazama koje si sam rastvara udarcima mačete. U sposobnosti da se smjesti na margine onog poznatog, krećući se između stalnih opasnosti, leži mogućnost otkrivanja i izmišljanja novih kinematografskih oblika i struktura koje će poslužiti dubljoj viziji naše stvarnosti.

Naše je vrijeme vrijeme hipoteze, više nego teze, vrijeme radova u tijeku, nezaključenih, neurednih, nasilnih, snimljenih s kamerom u jednoj i kamenom u drugoj ruci, nemoguće ih je mjeriti tradicionalnim kanonima teorije i kritike. Naše ideje o filmskoj teoriji i kritici rodit će se kroz dezinhibicijsku praksu i eksperimentiranje. „Znanje započinje praksom. Nakon stjecanja teorijskog znanja kroz praksu, treba se vratiti praksi.”¹⁴ Jednom kada uđe dublje u nju, revolucionarni filmaš morat će prevladati bezbroj prepreka, osjetit će usamljenost pored onih koji teže dodvoravanju sistemskim reklamnim medijima, a onda otkriti da mu se ti mediji i zatvaraju. Prestat

14 Mao Ce-tung, *O praksi*

će biti biciklistički prvak, kako kaže Godard, kako bi postao anonimni vijetnamski biciklist¹⁵, uronjen u okrutni i dugotrajni rat. Međutim, otkrit će da postoji receptivna publika koja njegovo djelo uzima kao svoje vlastito, koja ga živo ugrađuje u vlastitu egzistenciju, spremna da ga zaštiti i obrani na način na koji to ne bi učinio niti jedan svjetski prvak u biciklizmu.

Filmska grupa kao gerila

RAD GERILSKE FILMSKE grupe reguliran je strogim disciplinskim pravilima, kako u metodama rada tako i u sigurnosnim aspektima. Kao što gerila ne može ojačati bez vojnih kadrova i borbenih struktura, važno je razumjeti ideološka ograničenja unutar kojih su prethodno djelovali. Ta ograničenja danas imaju tendenciju opadanja kako obje strane počinju shvaćati da ne mogu poraziti neprijatelja bez prethodne integracije borbe za zajedničke interese.

Umjetnik osjeća da su njegov nonkonformizam i njegova individualna pobuna nedostatni. Revolucionarne organizacije zauzvrat otkrivaju praznine koje borba za vlast stvara u polju kulture. Poteškoće koje stvara filmska realizacija, ideološka ograničenja filmaša iz neokolonijalne zemlje itd. bili su objektivni elementi zbog kojih narodne organizacije nisu dosad kinematografiji dale pažnju koju zaslužuje. Tisak, tiskana izvješća, zidna propaganda, debate, verbalni prijenos informacija i politizacija još su uvijek glavni alati komunikacije između avantgardnih organizacija i masa. No regrutacija nekih

15 Referenca na bicikliste koji su tijekom Vijetnamskog rata često bili simboli otpornosti, izdržljivosti i solidarnosti. op. ur.

filmaša i posljedično proizvodnja filmova korisnih za oslobođenje omogućili su pojedinim političkim avangardama da otkriju važnost filma. Ta važnost leži u specifičnom značenju filma kao oblika komunikacije, a njegove posebne karakteristike omogućuju okupljanje snaga različitog porijekla tijekom projekcije, ljudi koji možda ne bi došli na poziv za predavanje ili stranački govor. Film se predstavlja kao učinkovit povod za okupljanje, uz dodatnu ideološku težinu koja mu je svojstvena.

Sposobnost sinteze i prodora filmske slike, prisutnost živog dokumenta i gole stvarnosti te moć koju audiovizualni mediji imaju da razjasne stvari daleko nadmašuju bilo koji drugi komunikacijski alat. Nepotrebno je reći da djelotvorne rezultate postižu oni filmovi koji uspiju pametno iskoristiti ono što slika nudi, odgovarajuću dozu koncepata, jezika i strukture koja prirodno proizlazi iz svake teme, kontrapunkte audiovizualne naracije, a isto se događa tijekom marša revolucionarne filmske grupe. Grupa postoji dok postoje komplementarne odgovornosti, zbroj i sinteza sposobnosti, te dok skladno funkcionira s vodstvom koje centralizira planiranje rada i održava njegov kontinuitet. Iskustvo pokazuje da nije lako održati koheziju grupe kada je bombardira sistem i lanac njegovih suučesnika, često prerušenih u „napredne”, kada nema neposrednih i spektakularnih vanjskih poticaja, a članovi moraju trpjeti nelagode i napetosti ilegalnog rada i distribucije. Nastajanje unutarnjih sukoba stvarnost je svake grupe, bez obzira na to ima li ili ne ideološku zrelost.

Suradnja na razini grupe između različitih zemalja može poslužiti kao jamstvo dovršetka posla ili realizacije određenih faza, ako se posao ne može završiti u zemlji porijekla. Ovome bi trebalo dodati i potrebu za prihvatnim centrom za arhivsku građu

koju bi mogle koristiti različite grupe i mogućnost koordinacije na kontinentalnoj, pa čak i svjetskoj razini, te kontinuiteta rada u svakoj zemlji; periodičnih regionalnih ili svjetskih sastanaka za razmjenu iskustava, suradnju, planiranje rada itd.

Distribucija treće kinematografije

REVOLUCIONARNI FILMAŠ i radne grupe bit će, barem u početnim fazama, jedini producenti svojih djela. Na njima leži najveća odgovornost za proučavanje oblika ekonomske održivosti koji će omogućiti nastavak rada. Gerilski film još nema dovoljno prethodnih iskustava kako bi se mogli propisati standardi na ovom području; dosadašnja iskustva prvenstveno su pokazala sposobnost iskorištavanja specifičnih situacija koje su postojale u svakoj zemlji. No bez obzira na njih, ne može se planirati priprema filma ako se paralelno ne proučava njegova publika i, u skladu s tim, ne sastavi plan za povrat uložених sredstava. Ovdje se ponovno pojavljuje potreba za većom povezanošću umjetničke i političke avangarde, jer ona služi i za zajedničko proučavanje oblika proizvodnje, distribucije i kontinuiteta.

Gerilska kinematografija ne može dopustiti druge mehanizme distribucije osim onih koje su omogućile revolucionarne organizacije i, među njima, one koje je sam filmaš izumio ili otkrio. Proizvodnja, distribucija i ekonomske mogućnosti preživljavanja moraju biti dio iste strategije. Rješavanje problema s kojim se suočava, u svakom od ovih zadataka, ono je što će potaknuti druge ljude da se pridruže radu gerilske kinematografije, da osnaže njezine redove i učine je manje ranjivom.

Širenje ove kinematografije u Latinskoj Americi u svojim je začetcima, no sistemska represija već je legalizirana. Dovoljno je promotriti racije koje su se događale u Argentini tijekom nekih izložbi i najnoviji zakon o kinematografskoj represiji, koji je jasne fašističke naravi, sve veća ograničenja za najratobornije kolege pokreta Cinema Novo u Brazilu. Gotovo na cijelom kontinentu cenzura sprečava svaku mogućnost javne cirkulacije. Bez revolucionarnih filmova i bez publike koja ih traži svaki pokušaj otvaranja novih oblika distribucije bio bi osuđen na propast. I jedno i drugo već postoji u Latinskoj Americi. Pojava revolucionarnog filma je, primjerice u Argentini, otvorila mogućnost projekcija po stanovima i kućama, gdje broj sudionika nikada ne premaši 25, dok se u drugim dijelovima, poput Čilea, filmovi prikazuju u župama, sveučilištima ili kulturnim centrima (svakim ih je danom sve manje), a u slučaju Urugvaja riječ je o prikazivanjima u najvećem kinu u Montevideu, gdje je 2500 ljudi ispunilo dvoranu i učinilo od svake projekcije gorljiv antiimperijalistički čin.¹⁶ Perspektive na kontinentalnoj razini ukazuju na to da se mogućnost kontinuiteta revolucionarnog filma oslanja na postojanje strogo tajnih infrastruktura.

Praksa će podrazumijevati pogreške i neuspjeh. ¹⁷ Neki će kolege biti zaneseni uspjehom i izostankom kazne nakon održavanja prvih projekcija te će se zalagati za popuštanje sigurnosnih mjera, a drugi će, zbog pretjeranih mjera opreza ili straha, poduzeti

16 Urugvajski tjednik *Marcha* kasno navečer i nedjeljom ujutro organizira projekcije koje imaju zapaženu kvantitetu i kvalitetu recepcije.

17 Racija u sindikatu u Buenos Airesu i uhićenje 200 ljudi zbog pogreške u odabiru mjesta projekcije i povećanog broja gostiju.

takve mjere predostrožnosti da će distribucija biti ograničena samo na neke grupe prijatelja. Tek će iskustvo na svakom specifičnom mjestu pokazati koji su najbolji načini rada ondje, a njih neće uvijek biti moguće mehanički primijeniti u drugim situacijama. Na nekim mjestima moći će se izgraditi infrastruktura povezana s političkim, studentskim, radničkim i drugim organizacijama, a u drugima će biti preporučljivo uređivanje i prodaja kopija organizacijama.

Ovaj način rada, gdje god je moguć, nameće se kao najfleksibilniji jer omogućuje decentralizaciju distribucije, manje je ranjiv, ubrzava distribuciju na nacionalnoj razini, omogućuje ozbiljniju političku upotrebu i dopušta povrat uložених sredstava. Istina je da u mnogim zemljama organizacije još uvijek nisu u potpunosti svjesne važnosti ovog posla ili, ako jesu, nemaju odgovarajuća sredstva da se njime bave, stoga ondje putevi mogu biti drugačiji.

Idealni bi cilj bio proizvesti i proširiti gerilsku kinematografiju na teret buržoazije, da buržoazija bude ta koja će platiti viškom novca koji je otela od naroda. No sve dok taj cilj nije ništa više od srednjoročne ili dugoročne težnje, alternative koje su otvorene revolucionarnoj kinematografiji za povrat troškova proizvodnje i same distribucije na neki su način slične onima koje vladaju u konvencionalnoj kinematografiji: svaka publika na prikazivanju mora platiti iznos koji ne smije biti manji od onog koji plaća kad ide u kino koje je dio sistema. Plaćanje, subvencioniranje, opremanje i održavanje ove kinematografije politička je odgovornost aktivista i revolucionarnih organizacija. Film se može snimiti, ali ako njegova distribucija ne omogućava povrat troškova, bit će teško ili nemoguće snimiti drugi film.

Takozvani 16 mm filmski krugovi u Europi – 20 000 projekcijskih centara u Švedskoj, 30 000 u

Francuskoj itd. – nisu najbolji primjer za neokolonizirane zemlje, već dodatna činjenica koju treba uzeti u obzir za dobivanje sredstava, pogotovo u situaciji kad ti krugovi mogu igrati važnu ulogu u širenju borbi Trećeg svijeta, sve više srodnih onima koje se odvijaju u metropolama. Film o venezuelanskim gerilama ispričat će javnosti više nego dvadeset pamfleta s objašnjenjima, a isto će se dogoditi ovdje s filmom o svibanjskim događajima u Francuskoj ili o situaciji studenata u Berkeleyju u Sjedinjenim Američkim Državama.

Internacionala gerilske kinematografije? Zašto ne? Ne rađa li se neka vrsta nove Internacionale u borbama Trećeg svijeta kroz OSPAAAL i revolucionarne avangarde u potrošačkim društvima?

Kino-događaj = gledatelji i protagonisti

MEĐUTIM, U OVOJ ETAPI, kada je nadohvat brojnim ograničenim slojevima stanovništva, gerilski film danas je jedina moguća kinematografija za mase, jer je jedini koji je usklađen s interesima, aspiracijama i perspektivama ogromne većine naroda. Svako važno djelo revolucionarne kinematografije predstavljat će, bilo eksplicitno ili ne, nacionalni događaj za mase.

Ova kinematografija za mase, prisiljena da dopre samo do njenih reprezentativnih sektora, svakom projekcijom provocira, kao u revolucionarnom vojnom prodoru, oslobođeni prostor, dekolonizirani teritorij. Poziv može pretvoriti u neku vrstu političkog čina, u ono što bi prema Fanonu moglo biti „liturgijski čin, povlaštena prilika koja privlači čovjeka da čuje i kaže”.

Iz ovih uvjeta proskripcije koju nameće sistem borbeni film mora iskoristiti beskrajne prilike koje

mu se otvaraju. Pokušaj prevladavanja neokoloni-
jalne represije tjera na izmišljanje oblika komunika-
cije, otvara mogućnosti.

Prije i tijekom snimanja *Sata visokih peći* stekli
smo različita iskustva u distribuciji revolucionarnog
filma, koja tada jedva da je postojala. Svaka projekcija
namijenjena borcima, srednjim kadrovima, aktivi-
stima, radnicima i studentima preoblikovala se, a da
to nismo *a priori* predložili, u neku vrstu proširenog
ćelijskog sastanka, čiji su filmovi bili dio, ali ne i naj-
važniji faktor. Otkrili smo novo lice kinematografije,
sudjelovanje onog koji je dotada uvijek bio samo gle-
datelj. Ponekad smo iz sigurnosnih razloga pokušavali
raspustiti skupinu sudionika čim bi projekcija završila i
tada smo osjećali da je distribucija tog filma besmislena
ako nije završena uz intervencije drugova, ako se ne
bi otvorile rasprave o temama koje su filmovi otvorili.

Nadalje, otkrili smo da je drug koji je prisustvo-
vao projekcijama to činio potpuno svjestan da krši
zakone sistema i da samog sebe izlaže potencijalnoj
represiji. Taj čovjek više nije bio gledatelj, naprotiv,
od trenutka kada je odlučio prisustvovati projekciji,
od trenutka kada se odlučio za ovu stranu, riskira-
jući i donoseći na susret svoje proživljeno iskustvo,
postao je *akter*, još važniji protagonist od onih koji
su se pojavljivali u filmovima. Čovjek je tražio druge
predane ljude poput sebe i zauzvrat im je postao pre-
dan. Gledatelj je ustupio mjesto *akteru* koji je samog
sebe tražio u drugima.

Izvan tog prostora koji su filmovi pomagali
osloboditi postojala je samo usamljenost, nedostatak
komunikacije, nepovjerenje, strah, a unutar slobod-
nog prostora situacija ih je sve činila suučesnicima u
činu koji su provodili. Do rasprava je dolazilo spon-
tano. Kako se stjecalo iskustvo, u projekcije smo uklju-
čili različite elemente (inscenacija) koji su pojačali

teme filmova, atmosferu događaja, dezinhibiciju sudionika, dijalog: snimljena glazba ili pjesme, umjetnički elementi, plakati, moderator koji je vodio debatu i prezentirao filmove i kolege koji su sudjelovali u razgovoru, čaša vina, mate-čaj itd. Tako smo ustanovili da je ono najvrednije što imamo u rukama bio:

- 1 — drug sudionik, čovjek-akter suučesnik koji je prisustvovao pozivu
- 2 — slobodni prostor, u kojem je taj čovjek izražavao svoje brige i prijedloge, politizirao se i oslobađao
- 3 — film, koji je bio važan samo kao okidač ili izgovor za razgovor.

Na temelju ovih podataka zaključili smo da bi film mogao biti puno učinkovitiji kad bi potpuno osvijestio te činjenice i odlučio svoju formu, strukturu, jezik i prijedloge podrediti tom filmskom događaju i tim *akterima*. Drugim riječima, kad bi kroz podređenost i integraciju s ostalim glavnim protagonistima života tražio vlastito oslobođenje.

Ispravnim korištenjem vremena koje nam je ova skupina aktera-ljudi pružila kroz različite priče, korištenjem prostora koji su nam ponudili pojedini drugovi, kao i samim filmovima, trebalo je pokušati preoblikovati vrijeme, prostor i rad u oslobađajuću energiju. Tako se rodila ideja o strukturi onoga što smo nazvali kino-događajem, jedne forme koja, po našem mišljenju, ima veliki značaj za liniju treće kinematografije. Kinematografije čiji se prvi eksperiment, poprilično nesavršen, može pronaći u drugom i trećem dijelu manifestnog filma *Sat visokih peći*¹⁸.

18 Film ima tri dijela: Neokolonijalizam i nasilje; Pokret oslobođenja i Nasilje i oslobođenje.

„Drugovi, rekli smo na početku drugog dijela filma *Pokret oslobođenja*, ovo nije samo prikazivanje filma ni predstava, to je prije svega OKUPLJANJE, čin antiimperijalističkog jedinstva. Samo oni koji se poistovjećuju s ovom borbom mogu biti dio tog događaja jer ovo nije prostor za gledatelje ni za suučesnike neprijatelja, već za jedine autore i protagoniste procesa koje film pokušava na neki način posvjedočiti i produbiti. Film je izgovor za dijalog, za potragu i pronalazak volje. To je izvješće koje vam stavljamo na razmatranje u raspravi nakon projekcije. Kao što smo spomenuli u drugom dijelu, važni su zaključci koje možete izvući kao stvarni autori i protagonisti ove priče. Iskustva koja smo prikupili, zaključci koje smo donijeli imaju relativnu vrijednost: vrijede onoliko koliko su korisni sadašnjosti i budućnosti oslobođenja koje predstavljate vi, kako biste ih vi mogli nastaviti.”

Uz pomoć kino-događaja dolazimo do nedovršene i otvorene kinematografije, do kinematografije znanja. „Prvi je korak u procesu saznanja kontakt sa stvarima vanjskog svijeta, faza osjećaja (u filmu živa freska slike i zvuka). Drugi je sinteza podataka dobitvenih osjećajima, njihovo sređivanje i razrada, faza pojmova, prosudbi, dedukcija (u filmu najavljiivač, reportaže, didaskalije ili narator koji vodi kino-događaj). Treća je faza znanja. Znanje ima aktivnu ulogu u skoku od osjetilnog do racionalnog znanja, a što je još važnije, u skoku od racionalnog znanja do revolucionarne prakse... To je u cjelini dijalektička materijalistička teorija o jedinstvu znanja i djelovanja (projekcija filma, sudjelovanje drugova, prijedlozi akcija, same radnje koje će se dogoditi kasnije).”¹⁹ S druge strane, svaki kino-događaj pretpostavlja različitu inscenaciju, s obzirom na to da prostor u kojem se odvija, materijali

19 Mao Ce-tung, *O praksi*

koji ga čine (akteri-sudionici) i povijesno vrijeme u kojem se odvija nisu isti. To znači da će rezultat svakog kino-događaja ovisiti o onima koji ga organiziraju, koji u njemu sudjeluju, o mjestu i trenutku u kojem se odvija i gdje mogućnost unošenja varijanti, dopuna, preinaka nema ograničenja. Kino-događaj uvijek će na ovaj ili onaj način oslikati povijesnu situaciju u kojoj se provodi, njegove se perspektive ne iscrpljuju u borbi za vlast, već će se moći nastaviti nakon osvajanja vlasti i za jačanje revolucije. Treća kinematografija nedovršena je kinematografija jer se razvija i dovršava u ovom povijesnom procesu oslobođenja.

Kategorije treće kinematografije

ČOVJEK TREĆE kinematografije, bilo iz gerilske filmske grupe, bilo iz kino-događaja, s beskonačnim brojem kategorija koje sadrži (film-pismo, film-pjesma, film-esej, film-pamflet, film-izvještaj itd.), suprotstavlja prije svega industrijskom filmu – obrtnički film; filmu pojedinaca film masa; autorskom filmu film operativnih grupa; filmu neokolonijalne dezinformacije film informacije; filmu utaje film koji spašava istinu; pasivnom filmu film napada; institucionalnom filmu gerilski film; filmu spektakla film-događaj; filmu destrukcije film istovremeno i destrukcije i izgradnje; filmu napravljenom za starog čovjeka film po mjeri novog čovjeka koji svatko od nas može postati. Dekolonizacija filmaša i kinematografije bit će istovremeni događaji u onoj mjeri u kojoj oboje doprinosi kolektivnoj dekolonizaciji. Bitka počinje izvana, protiv neprijatelja koji nas napada, ali i iznutra, protiv neprijatelja koji je u svakome od nas. Destrukcija i konstrukcija. Dekolonijalna akcija dolazi da kroz svoju praksu spasi

najčišće i najvitalnije impulse, kolonizaciji savjesti suprotstavlja se revolucijom savjesti. Svijet je pomno ispitan, ponovno otkriven. Prisustvuje se stalnom čuđenju, nekoj vrsti drugog rođenja. Čovjek vraća svoju prvotnu naivnost, svoju sposobnost za avanturu, svoju sada uspavanu sposobnost za gnušanje. Osloboditi jednu proskribiranu istinu znači osloboditi mogućnost bijesa, subverzije. Naša istina, ona novog čovjeka koji se gradi tako da se rješava svih pošasti koje još vuče sa sobom, bomba je neiscrpne snage i ujedno jedina prava mogućnost života. Unutar ovog pokušaja revolucionarni filmaš odvažio se na subverzivno promatranje, subverzivnu osjetljivost, subverzivnu maštu, subverzivno djelovanje. Velike teme poput nacionalne povijesti, ljubavi i razočaranja među borcima, napora naroda koji se budi, sve se ponovno rađa pred objektivima dekoloniziranih kamera. Filmaš se po prvi put osjeća slobodnim. Unutar sistema, otkriva, nema mjesta ni za što; na marginama i protiv sistema stane sve, jer sve ostaje da se napravi. Rekli smo na početku, ono što se jučer činilo kao luda avantura, danas se smatra neizbježnom potrebom.

Dosta s rasutim idejama, prijedlozima za rad. Ovo je skica hipoteza koje proizlaze iz našeg prvog iskustva rada na filmu – *Sat visokih peći* – i koje se stoga ne pokušavaju prikazati kao jedinstven ili isključiv model ili alternativa, nego kao korisni prijedlozi za produbljivanje rasprave o novim perspektivama instrumentalizacije kinematografije u neoslobođenim zemljama.

Mnoga druga iskustva i puteve, bilo u estetskim ili narativnim konceptima, jeziku ili filmskim kategorijama, ne samo da je potrebno isprobati već oni predstavljaju i važan izazov da se u sadašnjim povijesnim okolnostima nastavi s idejom o kinematografiji dekolonizacije, koja se izvan argentinskih

iskustava umeće u veću bitku koja nas ujedinjuje – latinskoamerička kinematografija koja doprinosi procesu kontinentalnog oslobođenja. Očito je da filmovi koji najviše dolaze do izražaja u kubanskoj kinematografiji te u našim drugim (još neoslobođenim) zemljama – od avangardnih djela brazilskog pokreta Cinema Novo, recentnih bolivijskih i čileanskih filmova, pa do denuncijacijskih dokumentaraca i borbenih filmova – doprinosi su i iskustva koji se sjedinjuju u izgradnji treće kinematografije, a koji se moraju razvijati kroz jedinstvo (djela, činjenice i akcije) svih borbenih latinoameričkih filmaša.

Svjesni smo da filmom, kao ni romanom, slikom ili knjigom, ne oslobađamo svoju zemlju, ali je ne oslobađaju ni štrajk, ni mobilizacija, ni oružana akcija kao izolirani čin. Svaki od njih, kao i borbeni film, oblici su akcije unutar bitke koja se trenutno vodi. Učinkovitost jednog ili drugog ne može se kvalificirati *a priori*, već kroz vlastitu praksu. Bit će to kvantitativni i kvalitativni razvoj i jednih i drugih, što će u većoj ili manjoj mjeri pridonijeti stvaranju potpuno dekolonizirane i originalne kulture i kinematografije. Na kraju ćemo reći da kinematografija može postati izniman politički čin, na isti način na koji politički čin može biti najljepše umjetničko djelo doprinoseći potpunom oslobađanju čovjeka.

Zašto kinematografija, a ne neki drugi oblik umjetničke komunikacije? Ako smo odabrali kinematografiju kao središte prijedloga i rasprave, to je zato što je to naša radna fronta i zato što rođenje treće kinematografije predstavlja, barem za nas, najvažniji kinematografski događaj našeg vremena.

1969.

Julio García Espinosa

Za nesavršeni film

DANAS JE SAVRŠENI FILM – tehnički i umjetnički uspješan – gotovo uvijek reacionaran.

U trenutku kad postiže svoj cilj kvalitetne kinematografije, od kulturnog značaja unutar revolucionarnog procesa, kubanska se kinematografija našla pred najvećim iskušenjem dosad: da postane savršena.

Procvat latinskoameričke kinematografije – s Brazilom i Kubom (na čelu), uz pljesak i odobrenje europskih intelektualaca – danas nalikuje onom koji je dosad doživio jedino latinskoamerički roman.

Zašto nam plješću? Nedvojbeno je postignuta određena kvaliteta. Nedvojbeno postoji određeni politički oportunizam. Nedvojbeno postoji određena međusobna instrumentalizacija. Ali nedvojbeno postoji i nešto više. Zašto je važno da nam plješću? Zar cilj javnog priznanja nije jedno od pravila umjetničke igre? Zar europsko priznanje u polju umjetnosti nije

jednako globalnom priznanju? Zar odavanje takvog tipa priznanja djelima stvorenima u uvjetima nerazvijenosti ne koristi umjetnosti i našim ljudima?

Treba razjasniti da uzrok ovih briga, zanimljivo, nije samo etičko pitanje. To je prije svega estetsko pitanje; ako se između tih dvaju pojmova uopće može povući tako proizvoljna linija razdvajanja.

Kada se pitamo zašto smo baš mi filmaši, a ne oni drugi, odnosno gledatelji, pitanje nije motivirano etičkom zabrinutošću. Znamo da smo filmski autori jer pripadamo manjini koja je imala potrebno vrijeme i okolnosti da razvije sklonost prema umjetnosti te zato što su materijalni resursi filmske tehnike ograničeni, i stoga dostupni nekolicini, a ne svima. Što će se dogoditi ako je budućnost univerzalizacija sveučilišnog obrazovanja, ako ekonomski i društveni razvoj skрати radno vrijeme, ako razvoj filmske tehnike (za što već postoje jasne indikacije) pruži mogućnost da ona više ne bude privilegija nekolicine? Što će se dogoditi ako razvoj videokasete riješi nesumnjivo ograničen kapacitet laboratorija, ako televizori i njihova mogućnost „projiciranja” neovisno o središnjem studiju učine nepotrebnom beskonačnu izgradnju kinodvorana? Ono što će se tada dogoditi nije samo čin društvene pravde, mogućnost da svatko može snimati filmove, nego događaj od osobite važnosti za umjetnost i kulturu: mogućnost spašavanja pravog smisla umjetničkog djelovanja bez kompleksa ili osjećaja bilo kakve krivnje. Tek ćemo tada moći razumjeti da je umjetnost bezinteresna djelatnost čovjeka, da umjetnost nije posao i da umjetnik nije pravi radnik.

Osjećaj da je to zaista tako i nemogućnost da se osjećaj pretoči u stvarnost predstavlja agoniju i, istovremeno, farizejstvo čitave suvremene umjetnosti.

Zapravo, postoje obje tendencije. Oni koji

umjetnost pokušavaju obavljati kao „bezinteresnu” djelatnost i oni koji je pokušavaju opravdati kao „angažiranu” djelatnost. I jedni i drugi nalaze se u slije-
poj ulici. Svatko tko se bavi nekom umjetničkom djelatnošću kad-tad se zapita kakav smisao ima to što radi. Sama činjenica da se ova zabrinutost javlja potvrđuje da postoje faktori koji je potiču. Faktori koji pak ukazuju na to da se umjetnost ne razvija slobodno. Oni koji se upinju da joj poreknu specifični smisao, osjećaju moralnu težinu svoje sebičnosti. Oni koji joj pokušavaju pripisati nekakav smisao, olakšavaju svoju grižnju savjesti društvenim dobročinstvom. Nije važno što posrednici (kritičari, teoretičari itd.) pokušavaju neke slučajeve opravdati, a druge ne. Posrednik je za suvremenog umjetnika njegov aspirin, njegova tableta za smirenje, ali ona koja samo privremeno uklanja glavobolju. Istina je, međutim, da se umjetnost, poput hirovitog vražićka, nastavlja sporadično ukazivati u bilo kojoj tendenciji.

Nedvojbeno je lakše definirati umjetnost prema onome što ona nije nego prema onome što ona jest, ako se uopće može govoriti o zatvorenim definicijama, ne samo umjetnosti nego i bilo koje druge životne aktivnosti. Duh kontradikcije prožima sve, i više se nitko i ništa ne da zatvoriti u okvir, ma koliko pozlaćen bio.

Umjetnost nam može dati viziju društva ili ljudske prirode, a da se istovremeno ne može definirati kao vizija društva ili ljudske prirode. Estetski užitek može implicirati određenu narcisoidnost svijesti, da sebe prepozna kao malu povijesnu, sociološku, psihološku, filozofsku itd. svijest, a da istovremeno taj osjećaj nije dovoljan za objašnjenje estetskog užitka.

Zar nije puno bliže umjetničkoj prirodi poimati je njenom vlastitom spoznajnom snagom, odnosno shvatiti da umjetnost nije „ilustracija” ideja koje

mogu izreći filozofija, sociologija, psihologija? Želja svakog umjetnika da izrazi neizrecivo nije ništa drugo doli želja da ponudi viđenje teme na način koji nije izreciv drugačije osim umjetničkim sredstvima. Možda je njegova spoznajna moć kao dječja moć za igru. Možda je estetski užitak onaj užitak koji nam pruža osjećaj funkcionalnosti (bez određene svrhe) naše inteligencije i našeg vlastitog senzibiliteta.

Općenito, umjetnost može potaknuti stvaralačku funkciju čovjeka. Može uzrokovati promjenu u stavu prema životu. Ali, za razliku od znanosti, obogaćuje nas na način da njezini rezultati nisu jedinstveni, ne mogu se primijeniti na nešto konkretno. Stoga je možemo nazvati „bezinteresnom” djelatnošću, možemo reći da umjetnost nije pravi „posao”, da je umjetnik možda najmanje intelektualac od intelektualaca.

Zašto umjetnik onda osjeća potrebu da se opravda kao „radnik”, kao „intelektualac”, kao „profesionalac”, kao discipliniran i organiziran čovjek na razini bilo kojeg drugog produktivnog zadatka? Zašto osjeća potrebu da preuveliča važnost svoje aktivnosti? Zašto osjeća potrebu da ima kritičare – posrednike koji će ga braniti, opravdavati, tumačiti? Zašto ponosno govori o „svojim kritičarima”? Zašto osjeća potrebu davati transcendentalne izjave, kao da je on pravi interpretator društva i ljudskog bića? Zašto se pretvara da je kritičar i savjest društva – ti ciljevi mogu biti implicitni, pa čak i eksplicitni u određenim okolnostima – kada u istinskom revolucionarnom procesu svi moramo vršiti te funkcije, odnosno narod mora? I zašto onda, s druge strane, ima potrebu ograničiti ove ciljeve, stavove i karakteristike? Zašto istovremeno postavlja ta ograničenja kako njegovo vlastito djelo ne bi postalo pamflet ili sociološki esej? Čemu takvo farizejstvo? Kako je moguće smatrati se

radnikom, političarem i znanstvenikom (revolucionarnim, razumije se) i tražiti priznanje, a ne biti spreman riskirati zbog toga?

Problem je složen. U osnovi nije riječ o oportunizmu, pa čak ni o kukavičluku. Pravi umjetnik spreman je riskirati sve ako je siguran da njegovo djelo neće prestati biti umjetnički izraz. Jedini rizik na koji ne prištaje jest da ugrozi umjetničku kvalitetu svoga djela.

Ima i onih koji prihvaćaju i brane „bezinteresnu” funkciju umjetnosti te tvrde da su dosljedniji. Više vole gorčinu zatvorenog svijeta u nadi da će im povijest pokazati da su bili u pravu. No stvar je u tome da ni danas ne može svatko uživati u *Mona Lisi*. Ti bi ljudi trebali biti manje kontradiktorni, manje otuđeni, međutim u osnovi nisu, iako im takav stav omogućava alibi koji je na osobnoj razini produktivniji. Općenito, oni osjećaju sterilnost svoje „čistoće” ili vode korozivne borbe, ali uvijek obrambene. S druge strane, mogu čak odbaciti interes za pronalaskom smirenosti, harmonije, određenog razumijevanja u umjetničkom djelu, pokazujući neravnotežu, kaos, neizvjesnost, što također može biti cilj nepristrane, bezinteresne umjetnosti.

Što onda onemogućuje bavljenje umjetnošću kao „bezinteresnom” djelatnošću? Zašto je danas ova situacija osjetljivija nego ikad? Otkad je svijeta i vijeka, odnosno otkako je svijet postao svijet podijeljen na klase, ova je situacija latentna. Ako se i pogoršala, to je upravo stoga što danas postoji mogućnost da se prevlada. Ne zbog podizanja svijesti, ne zbog izričite volje bilo kojeg umjetnika, nego zato što je sama stvarnost počela otkrivati simptome (nimalo utopijske) da, kako je govorio Marx, „u budućnosti više neće biti slikara, nego, u krajnjoj mjeri, ljudi koji se, između ostalog, bave slikanjem”.

Ne može postojati bezinteresna umjetnost, ne

može doći do novog i istinskog kvalitativnog skoka u umjetnosti ako se jednom i zauvijek ne ukine koncept i realnost elitističke umjetnosti. Tri faktora mogu pogodovati našem optimizmu: razvoj znanosti, društvena prisutnost masa, revolucionarni potencijal u suvremenom svijetu. Među njima nema hijerarhijskog poretka, međusobno su povezani.

Čemu strah od znanosti? Zašto postoji strah da bi se umjetnost mogla slomiti pod očitom produktivnošću i korisnošću znanosti? Čemu taj kompleks manje vrijednosti? Istina je da danas s puno više užitka čitamo dobar esej nego roman. Zašto onda užasnuti ponavljamo da svijet postaje sve više koristoljubiv, sve više utilitaran, sve više materijalistički? Nije li zaista divno da razvoj znanosti, sociologije, antropologije, psihologije, doprinosi „pročišćenju” umjetnosti? Zar nije pojava ekspresivnih medija poput fotografije i filma, koju dugujemo znanosti (bez da im se zbog toga umanjí umjetnički značaj), omogućila veće „pročišćenje” u slikarstvu i kazalištu? Ne čini li znanost danas zastarjelima tolike „umjetničke” analize ljudske duše? Ne dopušta li nam danas znanost da se oslobodimo tolikih šarlatanskih filmova, skrivenih u onom što se naziva poetskim svijetom? Napretkom znanosti umjetnost nema što izgubiti; sasvim suprotno, ima čitav svijet za osvojiti. Čega se onda bojimo? Znanost ogoljava umjetnost, a čini se da nije lako hodati ulicom bez odjeće.

Istinska tragedija suvremenog umjetnika leži u nemogućnosti bavljenja umjetnošću kao manjinskom djelatnošću. Kaže se da umjetnost ne može zavesti bez suradnje subjekta. Istina je, ali što učiniti da publika prestane biti objekt i pretvori se u subjekt?

Razvoj znanosti, tehnologije i najnaprednijih (društvenih) teorija i praksi omogućio je dosad neviđeno aktivno prisustvo masa u društvenom životu.

Na području umjetničkog života postoji više gledatelja nego u bilo kojem drugom trenutku u povijesti. To je prva faza „elitističkog” procesa. Sada treba vidjeti hoće li se stvoriti uvjeti kako bi ti gledatelji postali autori, dakle ne aktivniji gledatelji, ne koautori, nego stvarni autori. Trebamo se zapitati je li umjetnost doista aktivnost samo za stručnjake. Je li umjetnost, zbog nadljudskih ciljeva, mogućnost za izabrane ili pak mogućnost za sve?

Kako perspektive i mogućnosti umjetnosti povjeriti jednostavnoj naobrazbi ljudi, kao masama gledatelja? Ne prenosi li se ukus definiran „visokom kulturom”, jednom kada ga ona naide, na ostatak društva poput otpadaka koje proždiru i žvaču oni koji nisu pozvani na gozbu? Nije li to vječna spirala koja je danas postala začarani krug? *Camp*-estetika i njezin pogled (između ostalog) na sve zastarjelo pokušaj je da se spase ovi otpadci i distanca prema narodu. No razlika je u tome što *camp* zastarjelu umjetnost spašava kao estetsku vrijednost, dok narod to vidi kao vrijednost na etičkoj razini.

Pitamo se je li za istinski revolucionarnu sadašnjost i budućnost nepopravljivo nužno imati „svoje umjetnike”, „svoje intelektualce”, kao što je buržoazija imala „svoje”. Zar zaista nije revolucionarnije od ovog trenutka pokušati pridonijeti prevladavanju ovih elitističkih koncepata i praksi nego (do vječnosti) juriti „umjetničku kvalitetu” djela? Novi pogled na kulturu i umjetnost više ne podrazumijeva to da svatko mora dijeliti ukus nekolicine, već da svi mogu biti kreatori te kulture. Umjetnost je uvijek bila univerzalna potreba. No nije bila moguća za sve pod jednakim uvjetima. Narodna umjetnost postojala je istovremeno s visokom umjetnošću.

Narodna umjetnost nema nikakve veze s takozvanom umjetnošću za mase. Narodna umjetnost

treba i stoga nastoji razviti osobni, individualni ukus naroda. Masovna umjetnost ili umjetnost za mase, naprotiv, zahtijeva da ljudi nemaju ukusa. Umjetnost za mase uistinu će postati iskrena kada je mase budu i stvarale, sada je to umjetnost koju nekolicina stvara za mase. Grotowski kaže da današnje kazalište mora biti umjetnost za nekolicinu jer je upravo film medij koji može stvoriti umjetnost za mase. To nije istina. Vjerojatno nema umjetnosti koja je danas više elitistička od filma. Filmove danas stvara nekolicina za mase. Film je vjerojatno umjetnička forma koja će najsporije doći u ruke narodu ako masovnu umjetnost razumijemo kao narodnu umjetnost, onu koju stvaraju mase. U ovom trenutku je pak, kako Hauser dobro kaže, ta umjetnost ona koju proizvodi manjina kako bi zadovoljila zahtjeve publike svedene samo na ulogu gledatelja i potrošača.

Narodnu umjetnost oduvijek je stvarao najneobrazovaniji dio društva, ali ovaj neobrazovani sektor uspio je očuvati duboko kultivirane karakteristike umjetnosti. Jedna je od njih ta da su stvaratelji istovremeno gledatelji i obrnuto. Ne postoji tako jasno definirana granica između onih koji proizvode umjetnost i onih koji je konzumiraju. Visoka umjetnost u današnje je vrijeme također došla do toga. Sloboda moderne umjetnosti umnogome nije ništa drugo nego osvajanje novog sugovornika: samog umjetnika. Utoliko je beskorisno boriti se kako bi mase kao novi i potencijalni gledatelji zamijenile buržoaziju. Ova situacija, koju je održavala narodna umjetnost, a usvojila visoka umjetnost, mora se proširiti i postati nasljeđe svih. To bi trebao biti glavni i jedini cilj autentično revolucionarne umjetnosti.

Međutim, narodna umjetnost ima još jedno, za kulturu važnije obilježje: narodna se umjetnost razvija kao dodatna djelatnost u životu. S visokom je

umjetnošću obrnuto, ona se razvija kao jedinstvena, specifična djelatnost, odnosno ne razvija se kao djelatnost, već kao osobno ostvarenje. To je okrutna cijena koju plaćamo za to da se umjetnička djelatnost kao takva održi, a na račun toga da ne postoji u narodu. Nije li pokušaj realizacije na marginama života bio prebolan alibi za umjetnika i za samu umjetnost? Zar zamišljati umjetnost kao sektu, kao društvo unutar društva, kao obećanu zemlju u kojoj se možemo kratkotrajno ostvariti, na trenutak, na tren, ne znači stvoriti iluziju da samoostvarenje na planu svijesti implicira i samoostvarenje na planu egzistencije? Nije li sve to i previše očito u sadašnjim okolnostima? Suštinska lekcija narodne umjetnosti jest da se ona odvija kao djelatnost unutar života, da se čovjek može ostvariti kao umjetnik jedino i samo u potpunosti, da se umjetnik ne smije ostvariti kao umjetnik, nego kao čovjek.

U modernom svijetu, uglavnom u razvijenim kapitalističkim zemljama i zemljama u revolucionarnom procesu, pojavljuju se alarmantni simptomi, očiti znakovi koji nagovještaju promjenu. Rekli bismo da se počinje nazirati mogućnost prevladavanja ove tradicionalne odvojenosti. Ti simptomi nisu proizvod svijesti, već same stvarnosti. Borba moderne umjetnosti uglavnom je bila borba za „demokratizaciju umjetnosti”. Što bi drugo značilo boriti se protiv ograničenja ukusa, muzejske umjetnosti, oštarih linija razdvajanja između stvaratelja i publike? Što je danas ljepota? Gdje se nalazi? Na etiketama juha marke Campbell, na poklopcu posude za otpad, na „igračkama”? Postoji li danas namjera da se preispita vječna vrijednost u umjetničkim djelima? Što znače one skulpture koje su se pojavile na nedavnim izložbama, napravljene od blokova leda i koje se tope dok ih publika promatra? Nije li to – više od nestanka

umjetnosti – namjera da se ukloni gledatelja? A vrijednost djela kao neponovljive vrijednosti? Zar su reprodukcije naših prelijepih plakata manje vrijedne od originala? A što reći na bezbrojne kopije filmova? Ne osjećaju li oni slikari koji dio svoga stvaranja povjeravaju bilo kome, a ne više samo svojim učenicima, gorljivost da se preskoči granica „elitističke“ umjetnosti? Ne pronalazimo li isti stav i kod skladatelja čija djela dopuštaju široku slobodu izvođačima?

Ne postoji li čitava tendencija u modernoj umjetnosti da se potakne gledatelja da sve više sudjeluje? Ako svaki put bude sve više sudjelovao, dokle će doći? Neće li onda prestati biti gledatelj? Nije li to, ili ne bi li to barem trebao biti logičan ishod? Nije li to istovremeno kolektivistička i individualistička tendencija? Ako se predlaže mogućnost svačijeg sudjelovanja, nije li to prihvaćanje da svi imamo mogućnost individualne kreativnosti?

Kada Grotowski govori o tome kako bi današnje kazalište trebalo biti za nekolicinu, nije li u krivu? Nije li upravo suprotno? Zar siromašno kazalište ne znači zapravo najprofinjenije kazalište? Kazalište koje ne treba nikakvu sekundarnu vrijednost, odnosno koje ne treba kostime, scenografiju, šminku, čak ni pozornicu. Zar se time ne želi reći da su materijalni uvjeti maksimalno reducirani i da je, s te točke gledišta, mogućnost bavljenja kazalištem svima dostupna? A zar to što kazalište ima sve manje publike ne znači da počinju sazrijevati uvjeti da ono postane pravo kazalište za mase? Možda je tragedija kazališta u tome što je prerano došlo do te točke u svom razvoju.

Kad gledamo prema Europi, trljamo ruke. Vidimo da stara kultura danas nije u stanju dati odgovor na probleme u umjetnosti. Zapravo, Europa više ne može odgovoriti na tradicionalan način, a istovremeno joj je vrlo teško to učiniti na posve nov način.

Europa više nije u stanju dati svijetu novi „izam“, a nije u poziciji učiniti da oni zauvijek nestanu. Zato mislimo da je naše vrijeme došlo, da se nerazvijeni mogu prerušiti u „učene“ ljude. To je naša najveća opasnost, to je naše najveće iskušenje. To je oportunizam nekolicine na našem kontinentu jer, zaista, s obzirom na tehničku i znanstvenu zaostalost, s obzirom na nisku prisutnost masa u društvenom životu, ovaj kontinent još uvijek može odgovoriti na tradicionalan način, odnosno reafirmacijom „elitističkog“ koncepta i prakse u umjetnosti. I možda onda pravi uzrok europskog aplauza nekim našim književnim i filmskim djelima nije ništa drugo nego izvjesna nostalgija koju u njemu izazivamo. Naposljetku, Europljanin nema drugu Europu na koju bi mogao preusmjeriti pogled.

Međutim, revolucija kao treći faktor, najvažniji od svih, prisutna je kod nas kao nigdje drugdje. Upravo revolucija omogućuje još jednu alternativu, ona može ponuditi autentično novi odgovor, ona nam omogućuje da se jednom zauvijek riješimo manjinskih konceptata i praksi u umjetnosti. Zato što jedino revolucija i revolucionarni proces mogu omogućiti potpunu i slobodnu prisutnost masa. Zato što će ova prisutnost masa označiti konačan nestanak rigidne podjele rada, društva podijeljenog na klase i sektore. Iz tog razloga revolucija je za nas najviši izraz kulture jer će se uz pomoć nje postići nestanak umjetnosti kao fragmenta ljudske kulture.

Odgovora na tu neizbježnu budućnost, na tu neupitnu perspektivu, u sadašnjem vremenu može biti onoliko koliko ima zemalja na našem kontinentu. Svaki umjetnički rad, svaka umjetnička manifestacija morat će pronaći vlastiti odgovor jer karakteristike i postignute razine nisu iste.

Kakav bi odgovor mogla dati posebice kubanska kinematografija?

Međutim, paradoksalno mislimo da će to biti nova poetika, a ne nova kulturna politika. Poetika čija će prava svrha biti samoubojstvo, nestajanje kao takvo. U stvarnosti će kod nas i dalje postojati druge umjetničke koncepcije (koje, k tome, shvaćamo kao produktivne za kulturu) kao što postoji, još uvijek, sitan seljački posjed i religija. No istina je da se u kulturno-političkom smislu suočavamo s ozbiljnim problemom: filmskom školom. Je li pravedno nastaviti razvijati filmske stručnjake? Trenutno se to čini neizbježnim, ali što će biti naš vječni kamenolom koji rudarimo? Studenti umjetnosti i književnosti na sveučilištu? I ne moramo li se odsad zapitati treba li spomenuta škola imati ograničen vijek trajanja? Čemu težimo s tom školom? Budućim potencijalnim umjetnicima? Budućoj stručnoj publici?

Ne bismo li se trebali zapitati možemo li, počevši od sada, učiniti nešto da se prekine ta podjela između umjetničke i znanstvene kulture? Koji je pravi prestiž umjetnosti? Odakle joj taj prestiž, koji joj je ujedno omogućio da monopolizira cijeli koncept kulture? Ne temelji li se možda na ogromnom prestižu koji je duh oduvijek uživao nad tijelom? Nije li se umjetnost oduvijek poimala kao duhovni dio društva, a znanstvena kultura kao njegovo tijelo? Tradicionalno odbacivanje tijela, materijalnog života, konkretnih problema materijalnog života, također je posljedica činjenice da duhovne stvari poimamo kao više, elegantnije, ozbiljnije, dublje. Ne možemo li odsad učiniti nešto da prekinemo s tom umjetnom podjelom? Ne možemo li odsad početi misliti da su tijelo i tjelesne stvari također elegantne, da je materijalni život također lijep? Ne možemo li shvatiti da se, ustvari, duša nalazi u tijelu, kao što se – ako govorimo isključivo u umjetničkim terminima – dubina nalazi na površini, a sadržaj u formi? Ne bismo li onda

trebali željeti da naši budući učenici, a time i naši budući filmaši, budu pravi ekonomisti, agronomi itd.? A s druge strane, ne trebamo li imati iste namjere s najboljim radnicima u najboljim jedinicama u zemlji, za one koji se najviše politički razvijaju?

Ne čini li nam se očiglednim da se ukus masa ne može razvijati sve dok postoji podjela između dviju kultura, sve dok mase nisu istinski vlasnici sredstava umjetničke proizvodnje? Revolucija nas je oslobodila kao umjetnički sektor. Ne čini li nam se posve logičnim da mi budemo ti koji će doprinijeti oslobađanju privatnih sredstava umjetničke proizvodnje? Naravno, morat će se još mnogo razmišljati i razgovarati o ovim problemima.

Nova filmska poetika bit će prije svega angažirana poetika, angažirana umjetnost, svjesna i odlučna; angažirani film, odnosno nesavršeni film. „Bezinteresna” umjetnost, kao cjelovita estetska djelatnost, moći će se razviti tek onda kada narod bude stvarao umjetnost. Umjetnost danas mora asimilirati dio rada kako bi rad postupno asimilirao dio umjetnosti.

Moto ovog nesavršenog filma (koji ne treba izmišljati jer već postoji) glasi: „Ne zanimaju nas problemi neurotičara, zanimaju nas problemi lucidnih ljudi”, kako bi rekao Glauber Rocha.

Umjetnost više ne treba neurotičara i njegove probleme. Neurotičar je taj kojemu i dalje treba umjetnost, treba je iz interesa, kao olakšanje, kao alibi ili, kako bi Freud rekao, kao sublimaciju svojih problema. Neurotičar može stvarati umjetnost, ali umjetnost ne mora stvarati neurotike. Tradicionalno se smatralo da pitanja umjetnosti ne leže u zdravima, nego u bolesnima, ne u normalnima, nego u nenormalnima, ne u onima koji se bore, nego u onima koji plaču, ne u lucidnima, nego u neurotičarima. Nesavršeni film mijenja ovaj (projicirani) stav. Vjerujemo

više bolesnom nego zdravom, jer patnja čisti njegovu istinu. Međutim, patnja i elegancija ne moraju biti sinonimi. Još uvijek postoji struja u modernoj umjetnosti – nedvojbeno povezana s kršćanskom tradicijom – koja povezuje ozbiljnost s patnjom. Duh Marguerite Gautier i dalje prožima umjetničku djelatnost našeg doba. Samo onaj koji pati, samo onaj koji je bolestan elegantan je i ozbiljan, pa čak i lijep. Samo u njemu prepoznamo mogućnosti autentičnosti, ozbiljnosti i iskrenosti. Nesavršeni film mora prekinuti s ovom tradicijom. Na koncu, nisu se samo djeca rodila da budu sretna, već i odrasli.

Nesavršeni film pronalazi novu publiku u onima koji se bore, a u njihovim problemima pronalazi svoje fokuse. Za nesavršeni film lucidni su oni koji misle i osjećaju da žive u svijetu koji mogu promijeniti, i koji su unatoč problemima i poteškoćama uvjereni da ga moraju mijenjati revolucijom. Nesavršeni se film, dakle, ne mora boriti za stvaranje „publike”, sasvim suprotno, može se reći da u ovom trenutku ima više „publike” za takav tip filma nego filmaša za takvu „publiku”.

Što od nas zahtijeva ovaj novi sugovornik? Umjetnost s pregršt moralnih primjera vrijednih oponašanja? Ne. Takav je čovjek više kreator nego imitator. S druge strane, upravo nam on može dati moralne primjere. Ako već može zatražiti od nas potpuniji, cjelovitiji rad, usmjeren – odvojeno ili koordinirano – na inteligenciju, emocije ili intuiciju, može li zatražiti od nas film denuncijacije? Da i ne. Ne ako je ta denuncijacija usmjerena na druge, ako je osmišljena tako da se oni koji se ne bore sažale nad nama i osvijeste. Da ako denuncijacija služi kao informacija, kao svjedočanstvo, kao dodatno oružje za one koji se bore. Prokazati imperijalizam kako bi se dokazalo još jednom da je on loš? Zbog čega ako se oni koji

se bore, uglavnom bore protiv imperijalizma? Prokazati imperijalizam, ali posebno u onim aspektima koji nude mogućnost da se povedu konkretne borbe. Na primjer, film koji prokazuje one koji se bore protiv zlodjela pristaše kojeg treba pogubiti.

Pod nesavršenim filmom podrazumijevamo prije svega onaj film koji prikazuje procese koji dovode do problema. To je suprotno filmu koji je posvećen slavljenju rezultata, suprotno samodostatnom i kontemplativnom filmu, onome koji „lijepo ilustrira” ideje ili koncepte koje već poznajemo. (Narcisoidni stav nema nikakve veze s onima koji se bore.)

Prikaz procesa nije isto što i njegova analiza. Analiza u tradicionalnom smislu riječi uvijek podrazumijeva prethodni, zatvoreni sud. Analizirati problem znači pokazati problem (a ne proces) impregniran prosudbama koje *a priori* generira sama analiza. Analizirati znači unaprijed blokirati mogućnosti analize sugovornika. Pokazati proces koji dovodi do problema znači staviti ga pred sud bez donošenja presude.

Postoji vrsta novinarstva koja se sastoji više od komentara nego od vijesti. Postoji i druga vrsta novinarstva, koja se sastoji od objave vijesti, ali ih vrednuje kroz uređivanje ili prijelom novina. Prikazati proces koji dovodi do problema isto je što i prikazati razvoj same vijesti, bez komentara, dakle isto što i prikazati pluralistički razvoj informacije bez njezina vrednovanja. Subjektivni je element selekcija problema, uvjetovana interesom publike, koja je subjekt. Objektivni element pokazuje proces, koji je objekt.

Nesavršeni film je odgovor, ali i pitanje koje će svoje odgovore pronalaziti kroz vlastiti razvoj. Nesavršeni film može koristiti metodologiju dokumentaraca, fikcije ili oboje. Može koristiti bilo koji žanr ili sve žanrove. Može koristiti film kao pluralističku umjetnost ili kao poseban izraz. Isto mu je. To nisu njegove

alternative ni njegovi problemi, a još manje ciljevi. To nisu ni bitke ni kontroverze koje želi izazvati.

Nesavršeni film može biti i zabavan, i za filmaša i za njegova novog sugovornika. Oni koji se bore, ne bore se na rubu života, nego usred njega. Borba jest život i obrnuto. Ne bori se da bi se „kasnije” živjelo. Borba zahtijeva organizaciju koja je organizacija života. Čak i u najekstremnijoj fazi, kao što je potpuni i izravni rat, organizacija života isto je što i organizacija borbe. A u životu, kao i u borbi, ima svega, pa i zabave. Nesavršeni film može se zabaviti upravo s onim što njega samog poriče.

Nesavršeni film odbija biti ekshibicionistički na bilo koji način. Nije ekshibicionistički u narcisoidnom ni u komercijalnom smislu, kroz izraženi interes za prikazivanjem u etabliranim dvoranama i krugovima. Treba imati na umu da se umjetnička smrt *star-sistema* pokazala pozitivnom za umjetnost. Nema razloga sumnjati da dokidanje zvjezdanog statusa redatelja može ponuditi slične perspektive. Upravo nesavršeni film mora odsad raditi zajednički sa sociolozima, revolucionarnim vođama, psiholozima, ekonomistima itd. Nadalje, nesavršeni film odbija usluge kritičara te funkciju medijatora i posrednika smatra anakronom.

Nesavršeni film više ne zanima kvaliteta ili tehnika. Nesavršeni film može se napraviti i kamerom Mitchell kao i 8 mm kamerom, snimiti u studiju kao i s gerilom usred džungle. Nesavršeni film više ne zanima unaprijed zadani ukus, još manje „dobar ukus”, a u djelu umjetnika ne traži kvalitetu; jedino što ga zanima jest umije li umjetnik odgovoriti na sljedeće pitanje: Što činite da nadiđete elitističku „kulturnu” publiku koja je dosad određivala kvalitetu vašeg rada?

Filmaš ove nove poetike ne bi trebao vidjeti u njoj objekt osobnog ostvarenja. Odsad nadalje on

mora imati i drugu aktivnost. Svoju ulogu revolucionara trebao bi staviti iznad svega. Mora dati prednost njezinu stanju ili njezinoj revolucionarnoj težnji. Jednom riječju, mora se pokušati ostvariti kao čovjek, a ne samo kao umjetnik.

Nesavršeni film ne smije zaboraviti da je njegov osnovni cilj – nestati kao nova poetika. Ne radi se više o zamjeni jedne škole drugom, jednog „izma” drugim, poezije antipoezijom, nego zapravo o tome da cvate tisuću različitih cvjetova. Budućnost pripada narodnoj umjetnosti. No nemojmo više izlagati folklor s demagoškim ponosom, sa slavljeničkim karakterom, radije ga izložimo kao okrutnu denuncijaciju, kao bolno svjedočanstvo o tome kako je narod bio prisiljen zaustaviti svoju kreativnu moć. Budućnost će bez sumnje pripasti narodnoj umjetnosti, ali onda više neće biti potrebe da se tako zove jer nitko i ništa više neće moći paralizirati kreativni duh naroda.

Umjetnost neće nestati u ništavilu. Nestat će u svemu.

1969.

New York Newsreel

Prva izjava

OVI ĆE FILMOVI BITI dostupni svima. Nadamo se da će njihova relevantnost privući i onu publiku do koje se obično ne dopire. No takvoj ih publici mogu donijeti samo oni ljudi koji razumiju što znači organizirati se i kako koristiti takve filmove za podizanje i aktiviranje društvene i političke svijesti.

Želimo naglasiti da je naš rad inicijalno usmjeren na one članove društva koji su se već počeli redefinirati.

U početku ćemo koristiti postojeće mreže kao što su Students for a Democratic Society, Underground Press Service, antiratne grupe, The Resistance, projekti u zajednici... kako bismo detektirali različite grupe diljem zemlje (i u inozemstvu) koje ove filmove mogu efikasno koristiti i često ih prikazivati, a imaju dovoljno kontakata u svojim gradovima da ih prosljede dalje drugim grupacijama, poput crkava, filmskih klubova, grupa koje se bore protiv siromaštva, kvartovskih organizacija...

Načelno, želimo omogućiti besplatne kopije filmova svim skupinama koje ih mogu iskoristiti. Odluke s tim u vezi ovisit će o našem uspjehu u prikupljanju pozamašne svote novca kojom bi se financirao čitav projekt.

Treba pojasniti da pokušavamo napraviti dvije stvari odjednom: (1) formirati i održati stalnu filmsko-žurnalističku grupu u New Yorku, sposobnu producirati barem dva filma mjesečno... te poslati 12 do 14 kopija svakog filma grupama diljem zemlje; (2) pospješiti aktivnost ove grupe, istodobno šireći distribucijsku mrežu i potičući stvaranje sličnih filmsko-žurnalističkih grupa u ostalim većim gradovima SAD-a.

Nije praktično da grupa u New Yorku snima film o prosvjedima u Oaklandu... ili o pobuni u Detroitu. Svaki bi grad morao moći snimati vlastite kratke filmove s ciljem ispunjavanja istih potreba koje ispunjavaju naši filmovi, a ne slati snimke nama. Stoga je jedan od naših najvećih prioriteta da pomognemo u formiranju takvih filmsko-žurnalističkih grupa širom zemlje: slanjem iskusnih ljudi, dijeljenjem tehničkih informacija i izgradnjom pouzdanog i fleksibilnog distribucijskog aparata.

1967.

Dan Georgakas

Konačno imamo vijesti: stvaranje radikalnog filma

KONAČNO IMAMO VIJESTI (Finally Got The News) prijevremeno je postao klasikom. Organizacija za čiju je promociju osmišljen više ne postoji, ali njezine političke i klasne perspektive postaju sve relevantnije. Ono po čemu je film i dalje prepoznatljiv i dragocjen jest inzistiranje na prvenstvu radničke klase u dizanju revolucije. Taj jednosatni dokumentarac pokazuje za što su mase sposobne. Scene Detroita – ljudi koji ulaze i izlaze kroz tvorničku kapiju, gigantski znak koji iz minute u minutu bilježi automobilsku proizvodnju i kočoperi se iznad autoceste poput kapitalističkog svetog grala, murali Diega Rivere u Umjetničkom institutu, smrad koji se nadvija nad kompleksom Ford Rouge – pretapaju se kako bi se dočaralo što sve podrazumijeva koncept pobune radničke klase. Saznali smo da su pobunu u Detroitu 1967. iznijeli prvenstveno radnici, a ne „ljudi s ulice”. Saznali smo da su uhapšeni snajperisti većinom apalački bijelci!

Konačno imamo vijesti baca novo svjetlo na bijes koji osjećaju radni ljudi u gradovima. On je pogled iznutra na ono što bi se diljem Amerike moglo dogoditi već sutra.

Posebnost filma *Konačno imamo vijesti* leži u tome što se radi o jedinom radikalnom filmu šezdesetih napravljenom pod direktnom kontrolom revolucionarnih crnih radnika. Međutim, film nije odmah koncipiran tako. Izvorno je grupa iz njujorškog Newsreela film o Detroitu zamišljala u stilu filmova o Crnim panterama. Čitali su vijesti o Dodge Revolutionary Union Movementu (DRUM), grupi revolucionarnih crnih radnika u tvornici Dodge u Detroitu. DRUM je iznio nekoliko uspješnih štrajkova i inspirirao slične grupe u drugim tvornicama. Naposljetku su se različite tvorničke skupine spojile s kvartovskim i studentskim grupama te grupama za podršku kako bi oformile League of Revolutionary Black Workers (Savez revolucionarnih crnih radnika).

Većina uključenih u Newsreel 1968.–1969. podupirala je tezu Crnih pantera i Weathermana, koji su tvrdili da će revoluciju voditi relativno mala grupa elitnih profesionalnih revolucionara sa sljedbeništvom koje čine primarno lumpeni. Grupa koja je željela napraviti film o Detroitu imala je više radničku orijentaciju i žarko je željela izvještavati o tome što se zbiva među revolucionarnim industrijskim radnicima. U lipnju 1969. Jim Morrison odveo je malu delegaciju Newsreela u Detroit, gdje je prikupljena dokumentacija Saveza te su snimljena 22 sata razgovora. Taj su sirovi materijal oduševljeno primili u njujorškom Newsreelu, ali bilo je nešto oklijevanja oko osiguravanja financijskih sredstava za pravi film. Razbješnjen time, Morrison je uzeo prikupljanje novca u svoje ruke krijumčareći hašiš, što se pokazalo kao kobna

odluka jer mu je donijelo desetogodišnju zatvorsku kaznu nakon što je uhvaćen na kanadskoj granici.²⁰

Nedugo nakon što je Morrison uhapšen, glavno tijelo Newsreela prikupilo je sredstva, a Newsreelova jedinica poslana je u Detroit. Od samog početka grupa je imala dvije *de facto* frakcije. Stu Bird, Rene Lichtman i Peter Gessner držali su da je njihov zadatak napraviti film koji bi precizno prikazao strategiju i aktivnosti Saveza. Druga je frakcija imala viši cilj: mislili su da i bjelački i crnački pokret u Detroitu treba unaprijediti tako da im se infiltriraju ideje Weathermana i Crnih pantera. Umjesto da snima filmove, ova je frakcija počela spremati ideološke intervencije u lokalnu političku strukturu.

Jedan od prvih problema s kojima su se filmaši suočili bio je stav samog Saveza. Većina vodstva htjela je ostati relativno nepoznata u javnosti. Mnogi od njih nisu željeli da ikakvi filmaši, a još manje bijeli filmaši, pokrivaju sastanke, demonstracije i tvorničku agitaciju. Mislili su da će to zastrašiti radnike koji su im se pomalo počeli približavati. Bojali su se i da će film u konačnici biti od koristi kompaniji, policiji i sindikatu u skupljanju obavještajnih podataka o njihovim aktivnostima. John Watson, dosljedno jedan od najmaštovitijih i najfleksibilnijih vođa Saveza, nadvladao je to gledište osobno preuzevši odgovornost za film. Shvatio je koliko bi ogroman doseg takav film mogao imati za radničko organiziranje i bio je uvjeren da će njegova prisutnost u montaži eliminirati svaku potencijalno rizičnu snimku.

Ta podjela oko filma bila je preteča problema

20 Morrison je odslužio više od tri godine kad je pobjegao iz zatvorske farme uvidjevši da neće biti uvjetno pušten. Dok ovo pišem, još je uvijek na slobodi. Na odjavnoj špici filma stoji: *Jim Morrison, politički zatvorenik.*

koji će dovesti do razdora unutar Saveza 1971. godine. Najveće sumnje oko filma imale su one snage koje su bile zabrinute zbog preuranjene prisutnosti na nacionalnoj razini, zbog koalicije s bijelcima i općenito zbog uloge medija. Svoju nelagodu u vezi s filmom izražavali su na razne načine: ne bi zaustavljali radnike pobornike crnog nacionalizma kad bi ovi tjerali bjelačke snimateljske ekipe, a često ne bi ni obavijestili filmaše o ključnim javnim događanjima. Mnoge sastavnice Saveza koje su bile pod njihovom kontrolom nikad se nisu ukazale na filmu. Taj se stav pomalo ublažio kako je snimanje filma napredovalo, ali nije nikad u potpunosti otklonjen. Izostanak snimki koje prikazuju nasilno djelovanje retorike „svim potrebnim sredstvima” bio je rezultat svjesne odluke na koju je posebno utjecala upravo ova grupa, ujedno angažirana u svakodnevnom tvorničkom organiziranju.

Protivljenje radnika filmu o njima samima bilo je u izrazitoj suprotnosti s tolikim radikalima šezdesetih koji su, čini se, svoj uspjeh često mjerili učestalošću pojavljivanja u večernjim vijestima. Savez je odbijao takav pristup i prilično se zabrinjavao oko toga kakvu bi sliku o njima Newsreel mogao projicirati. Watson je bio upoznat s radom Newsreela i znao je da su njihova publika u prvom redu bijeli studenti, koji su činili većinu „pokreta”. Inzistirao je na tome da se film oblikuje u didaktičkom, a ne u izvještajnom okviru te da se njegova eksplicitna marksistička poruka usmjeri prema crnim radnicima kao publici. Tipična publika Newsreela, mislio je, bila bi zadovoljena filmom, ali njihove su potrebe sekundarne u odnosu na cilj da se dopre do crnih radnika. Bird, Lichtman i Gessner bili su više zadovoljni nego uzrujani novom orijentacijom, ali bili su potrebni mnogi teški sastanci da se oblikuju konkretne ideje. U početku je Watson htio da se koristi puno teške

marksističke terminologije i citata, no na koncu su ga uvjerali da je puno učinkovitije ako različiti vođe govore neformalno, na način na koji bi se obraćali i grupi radnika. Efektna montaža povijesti američkog radništva kojom se film otvara bila je ideja Stua Birda, koji je smatrao da se tako složena tema treba pokriti slikama, a ne riječima. Konačna odluka o toj i drugim sekvencama razrađena je na zajedničkim sastancima. Općenito, Watson je određivao generalni smjer, dok je Newsreelov tim rješavao tehničke probleme. Obje su grupe željele obučiti kadrove Saveza za tehnički rad. To se nije odradilo onoliko dobro kao što se moglo, no prema kraju suradnje crnci su donekle baratali kamerom i obavljali i druge tehničke zadatke.

Plan je bio da film pruži teorijski pogled na to kako bi i zašto radnička klasa mogla provesti revoluciju, ali većina se snimki zapravo bavila time kako Savez rješava specifične konkretne probleme koji proizlaze iz njegove marksističke perspektive. Film je u svom finalnom obliku pomalo nezgrapan zbog produbljivanja podjela unutar Saveza oko nekih političkih pitanja. Prva je polovica filma očito najuspješnija. Ona jasno izlaže ideju da su crnci u Sjedinjenim Državama bili i još uvijek jesu eksploatirani prije svega zato što su radnici. U uvodnom dijelu Watson kaže: „Često čujemo da crnci u Americi nisu dovoljno brojni da dignu pobunu, da će biti pregaženi. Taj argument zanemaruje našu ekonomsku poziciju... Postoje grupe koje mogu zaustaviti funkcioniranje čitavog sistema. To su radnici u automobilskoj industriji, vozači autobusa, poštanski radnici, metalurški radnici i drugi koji igraju ključnu ulogu u protoku novca, protoku materijala, stvaranju proizvodnje. Sve u svemu, na takvim poslovima prevladavaju crnci.”

Scene u detroitskim tvornicama i intervjuui s lokalnim vođama, kao što su Ron March i Chuck

Wooten, konkretnim iskustvima naglašavaju nešto općenitiji Watsonov pristup. Te sekvence stavljaju naglasak na pogoršanje radnih i sigurnosnih uvjeta u tvornici, a umjetnički vrhunac dosežu kad glas iz geta u *offu* osuđuje kapitalizam u dugačkoj tiradi koja se može opisati samo kao pjesma u prozi. Uz prizore rukovoditelja koji „rade” za svojim stolovima taj nam glas poručuje:

Daju vam sitnu lovu – nadnice i tako dalje – a onda vam sve to ponovo ukradu, u smislu načina na koji su postavili tu svoju stvar, to društvo koje počiva na starom kreditno-pljačkaškom štosu – potrošački kredit – kupuj, kupuj – na kredit. Daje vam sitnu lovu da vas primiri i onda vam sve to ponovo ukrade pomoću tog sranja koje se zove kamata, a koje je zapravo cijena novca. To su jebeni gadovi, neproizvođači, nepostojeći gadovi koji se bave papirologijom... On je u rudarstvu! Išao je u Phillips-Andover-Exeter. Studirao je na Harvardu. Studirao je na Yaleu. Išao je u Poslovnu školu Wharton. I on je u „rudarstvu”! I te jebene gadove koji se bave nečim neopipljivim ovo društvo nagrađuje. Što je vaša usluga apstraktnija i neopipljivija, to vam je nagrada veća. Što su to dionice? Dionički certifikat dokaz je nečega što je realno. Dionica je dokaz vlasništva. Onaj koji posjeduje i kontrolira dobiva – profit! Taj se čovjek jebe sa sranjem u Boliviji. Jebe se sa sranjem u Čileu. On je Kennecott. On je Anaconda. On je United Fruit. On je u rudarstvu! On je – u čemu?! Taj nikad ništa u svom životu nije proizveo. Investicijski bankar. Burzovni mešetar. Agent za osiguranje. On ne radi ništa. Vidimo da čitavo ovo društvo postoji i počiva na radnicima, a da to čitavo jebeno društvo kontrolira mala klika, parazitska, lešinarska, ljudožderska klika koja posvuda siše i uništava život radnika. Mi je moramo zaustaviti jer je ona – zlo!

Druga znakovita sekvenca u tom dijelu filma bavi se dvama Fordovim rukovoditeljima, jedan je crnac, a drugi bijelac. Govori samo crnac, ali poput nekog beznačajnog glumca iz vulgarnog marksističkog igrokaza, a njegov bijeli nadređeni žvače cigaru i s odobravanjem se ceri svakoj izgovorenoj riječi. Crnac objašnjava kako kompanija i sindikat zajednički rade na dobrobit „boljeg društva”. Takav bi trbuhozbornački čin u igranom filmu bio teška farsa, ali izvrsno prolazi kao intervju iz stvarnog života.

Prvi dio filma završava izborima u tvornici Dodge Main. Umjesto jedinica Crnih pantera, sinkroniziranih, stiliziranih u crnim beretkama i kožnim jaknama, kao što je to u drugim filmovima, *Konačno imamo vijesti* prikazuje kako obični ljudi postaju jako ogorčeni na sistem. Stižu radnici u prepunim autobusima mašući stisnutim pesnicama i uzvikujući: „DRUM-DRUM-DRUM-DRUM!” Glas Generala Bakera, jednog od ključnih industrijskih organizatora, urla iz megafona: „Konačno imamo vijesti o tome kako se naši doprinosi koriste. Budite ljuti, budite ljuti, budite ljuti, budite ljuti. Ništa ne možete ako niste ljuti.” Dok radnici, mladi i stari, žene i muškarci, ulaze u sindikalnu dvoranu, moraju proći pored drugih radnika, od kojih su mnogi crnci. Ti ljudi nose sindikalne kape i bulje u snage DRUM-a onako kako policija bulji u mirovne marševe. Klasna linija vrlo je jasno povučena u smislu psihološke identifikacije kao i one ekonomske. Neki su se radnici identificirali s gospodarom, a neki s revolucijom.

DRUM pobjeđuje na izborima, ali su odmah pokrađeni kombinacijom korupcije policije, sindikata i kompanije. U scenama nabijenim emocijama postaje jasno da ta borba nadilazi obične tvorničke izbore. Tisuće ljudi u pokretu ljudi su koji svaki dan rade na traci, ljudi koji imaju domove, ljudi koji

imaju obitelji, ljudi koji voze vlastite automobile i ljudi koji posjeduju poslovični televizijski set. Ti isti ljudi vrlo očito i vrlo entuzijastično podržavaju anti-kapitalističku revolucionarnu organizaciju. Radnici koji gledaju te snimke mogu se identificirati s ljudima koji u tome sudjeluju i s njihovim djelovanjem. Mogu vidjeti da biti radikal ne znači postati fantastični heroj revolveraš koji svakim uzdahom prkosi policiji. Izbori su jedna od najnižih razina masovne akcije, ali su i dalje masovna, a ne elitna akcija, baš kao što su štrajk i bojkot masovne akcije u kojima ljudi služe izravno sami sebi, umjesto da se oslanjaju isključivo na grupu heroja.

Druga polovica filma ni u jednom trenutku ne doseže taj oštri ideološki i umjetnički fokus koji završava izborima u tvornici Dodge. Taj je dio hrabar pokušaj da se obradi odnos bijelih radnika prema revolucionarnim crnim radnicima, koji bi mogao biti čitav film za sebe. Gledamo umirovljene radnike u automobilskoj industriji, rođene u Apalachima, kako sjede na trijemovima svojih drvenih kuća. Piju pivo i sviraju gitare dok stoje na tvrdoj liniji protiv kompanije, na korak do toga da postanu revolucionari, sve dok neki starac ne zaključi: „Gotovo se svatko u ovoj državi buni. Mi hoćemo više novca. Svi drugi dobivaju svoj dio kolača. Nekim grupama ide sasvim dobro – ne-bijelima i majkama na socijalnoj pomoći.” Na tom se mjestu ubacuje Watsonov glas kako bi objasnio paradoks koji rasizam proizvodi: „Bijeli se radnici suočavaju s istim kontradikcijama u proizvodnji i u životu kao i crni. Ako rade naporno, misle da je neprijatelj crnčuga. Ako se život pogorša, problem je ‘kriminal na ulicama’... [George] Wallace napada financijske magnate i crnčuge, a ovi bijeli radnici to vole čuti... Mnogi od njih završe kao kontrarevolucionari pod svakodnevnim

ugnjjetavanjem, koje bi ih trebalo učiniti najnepokolebljivijima među revolucionarima... Mi pozivamo na ustanak cjelokupne radničke klase.”

Malotko se ne bi složio s ovakvom analizom, ali ona ne sugerira nikakvo rješenje, pa čak ni prijelaznu strategiju. To nije slabost filma, već više slabost pokreta kojemu služi. Intervjui s bijelim studentima iz radničke klase koji pohađaju državne fakultete još manje zadovoljavaju. Oni dirljivo govore o otuđenju koje osjećaju njihovi očevi i majke. Zalažu se za udruživanje s grupama kao što je Savez, ali jasno je da govore kao pojedinci. Te scene predstavljaju neku vrstu hrabre nade u budućnost koja uspijeva samo otkriti ogroman posao koji među bijelim radnicima tek treba odraditi.

Slični problemi okružuju tretman crnih radnica i ulogu organiziranja zajednice. Ubrzane sekvence tek registriraju da postoji svjesnost autora da te teme zahtijevaju daljnju analizu. Snimka sprovođa desetogodišnjeg crnog dječaka kojega je policija slučajno upucala nikako nije u ritmu s ostatkom filma usprkos pokušaju da se tvornički život dovede u vezu s nasiljem u svakodnevnom životu. Jednako tako, završni intervju s odvjetnikom Kenom Cockrelom nije efektan koliko bi mogao biti jer slijedi te nepovezane i samo parcijalno razrađene dijelove.

Ubrzana druga polovica filma dijelom je rezultat problema koji su ga umalo potpuno uništili. Dok su tri člana Newsreela koja smo već spomenuli radila na filmu, ostatak detroitskog Newsreela bavio se politikom. Kao dio svog intervencijskog programa detroitski Newsreel organizirao je konferenciju o represiji na koju su pozvali Roberta Williamsa, koji se nedavno vratio iz Kine, Emoryja Douglasa iz Crnih pantera i Kena Cockrela iz Saveza. Ideološke tenzije između Pantera i Saveza u to su vrijeme bile vrlo ozbiljne,

posebno zbog različitih pozicija u pogledu na zapaljivu retoriku, lumpene i lokalnu autonomiju. Cockrel je na konferenciji istaknuo da od tog trenutka (siječanj 1970.) u detroitskom pokretu nitko nije ubijen u okršajima s policijom niti je izgubio parnicu na sudu. Svojim je tonom jasno dao do znanja da misli da su glavni razlog tome bile taktike Saveza, kao i to da taktike Pantera u Detroitu nisu ni potrebne ni poželjne.²¹

Unatoč tome što nisu imali nijednog crnog člana, detroitski Newsreel nastavio je gurati panter-sku liniju, kao i kontinuirano agitirati među bijelcima za pristup u *weathermanskim* stilu. Radikalne snage u gradu bile su sve više iziritirane time što je mala vanjska grupa bez lokalne baze i djelovanja na lokalnoj razini nastavila zagovarati i raditi na projektima koji su se kosili sa željama i sigurnošću lokalnih aktivista. Sheila Murphy²², radikalka s dugim političkim stažem u gradu, predvodila je grupe koje su pokušavale zaustaviti Newsreel. Savez je pak bio sve ogorčeniji zbog naknada i troškova koje je Panterama plaćala grupa koja se, kad se radilo o sredstvima za lokalne probleme, vječno pozivala na siromaštvo. Sve veći pritisak na Newsreel doveo je do unutarnjeg sloma, pa je grupa odlučila donirati opremu kulturnoj grupi u Ann Arboru i napustiti grad. Savez je na to odgovorio oduzimanjem sve njihove opreme na temelju pravne osnove da se radi o obeštećenju za neplaćene naknade govornicima te na temelju revolucionarne osnove da je novac prikupljen u svrhu snimanja radikalnih filmova,

21 Tekst govora i ostali dokumenti Saveza okupljeni su u posebnoj izdanju časopisa *Radical America*: „Black Labor Issue”, *Radical America* 5, br. 2, ožujak/travanj, 1971.

22 Sheila Murphy bila je voditeljica uspješne kampanje Justina Ravitza za poziciju suca u Detroitu 1972. Ravitz se natjecao kao deklarirani marksist.

što je Savez predložio nastaviti raditi. Lichtman, Bird i Gessner nisu odobravali način na koji je Savez oduzeo opremu, ali složili su se da nastave raditi na filmu kao pojedinci, usprkos tome što je detroitski Newsreel prestao postojati.

Film je bio ugrožen i iz drugog smjera. Vodstvo Saveza, koje su predstavljali John Watson, Ken Cockrel i Mike Hamlin, željelo se proširiti na nacionalnu razinu u obliku formacije koja će postati poznata kao Kongres crnih radnika (Black Workers Congress). Mislili su da je to neophodno u izlaženju na kraj s korporacijama, sindikatima i policijom. Film su smatrali jednim od ekonomski najučinkovitijih i za kontrolu najpodesnijih oblika propagande koji su im bili na raspolaganju. Osnovan je Black Star Production, kojem je na čelu bio Watson, kao produkcijska jedinica za sljedeće filmove. Kadrovi su činili nekadašnji saveznici Newsreela, drugi bijelci te crnci iz Saveza. Black Star Publications, koji je vodio Mike Hamlin, angažirao je isključivo crnački kadar, a objavljivali su knjige, novine, pamflete, plakate i druge tiskane oblike propagande. Neke frakcije Saveza smatrale su te projekte preambicioznima i kontraproduktivnima za tvorničko organiziranje. Zagovarali su stroži razvoj lokalnih grupa. Mnogi su u toj grupaciji gajili nacionalističke osjećaje pa im je bilo nelagodno raditi s bijelcima općenito. Drugi su se bavili onom vrstom problema s kojom su se suočile Pantere u pokušaju da se prošire na nacionalnu razinu. Faktor ujedinjenja bio je osjećaj da treba više rada na terenu, u tvornici, a manje medijske aktivnosti. Te su kontroverze bile dijelom raskola koji je rezultirao time da su Hamlin, Cockrel, Watson i njihovi pristaše istupili iz Saveza kako bi se u potpunosti posvetili radu s Kongresom crnih radnika, koji je postao nezavisna grupa, a ne nacionalno lice Saveza.

Ti su interni problemi imali poguban učinak na konačnu distribuciju filma *Konačno imamo vijesti*. Mnogi od lokalnih vođa Saveza nisu željeli prikazivati film koji je u središte pažnje stavljao njihovu političku opoziciju. Stoga film u Detroitu nikad nije prikazivan naširoko. Snage koje su činile Kongres crnih radnika bile su uspješne u korištenju filma diljem zemlje prvih mjeseci nakon što je završen, ali drugi raskol, u kojem je Cockrel istupio iz Kongresa, uzrokovao je povlačenje filma iz cirkulacije. Newsreel je, sa svoje strane, prošao kroz ideološku evoluciju pa su mnoge jedinice, posebno one na Zapadnoj obali, film regularno prikazivale. Prije nego što je svaki od tih raskola postao definitivan, Watson je bio dovoljno dalekovidan da film pošalje u Europu, gdje su njegovi dijelovi prodani njemačkoj i talijanskoj nacionalnoj televiziji. Kopije su razmijenjene i s kulturnom podružnicom Komunističke partije Italije i s raznim vanparlamentarnim grupama.

Talijanska povijest filma *Konačno imamo vijesti* priča je za sebe, a verzije koje su trenutno u optjecaju privlače više od samo akademskog interesa. Verzija koju je koristila Komunistička partija ublažava prostački jezik određenih segmenata i diskretnim prijevozom filtrira revolucionarniju ideologiju. Verzija koju su koristile vanparlamentarne grupe ističe revolucionarnu perspektivu i nalazi kreativne talijanske ekvivalente slengu geta. Talijanski radnici koji su pogledali film poistovjetili su se s crncima unatoč ogromnim kulturnim razlikama. Komentirali su sličnosti radnih uvjeta, sindikalne izdaje i prirode kapitala u gradovima tako udaljenima kao što su to Torino i Detroit. Umjesto da se osjete uvrijeđenima psovanjem, talijanski su se radnici slobodno smijali i često aplaudirali.

Konačno imamo vijesti uspio je nadživjeti organizaciju za čiju je promociju napravljen zato što je ideološki u najboljem smislu: to je film o idejama.

Umjesto da bude laskava priča za pojedine osobe ili grupu, film predstavlja ozbiljnu strategiju za masovnu akciju radničke klase. Kakvu god historijsku ulogu Watson, Cockrel i drugi vođe Saveza budu igrali u budućnosti, njihove su uloge u kontekstu filma završene. Svaki redovni član organizacije mogao je izgovoriti njihove rečenice. U pogledu ove izdržljivosti *Konačno imamo vijesti* usporediv je sa *Soli zemlje* (SALT OF THE EARTH), tim klasikom pedesetih. Borbe prikazane u tom filmu bile su usko povezane sa specifičnim sindikatom i tad aktualnom organizacijskom kampanjom, pa ipak, suvremena publika i dalje je oduševljena njime. Mogu uspostaviti odnos sa senzibilnim ispitivanjem kontradikcija između muškaraca i žena aktivnih u istom pokretu i s općim problemima s kojima se suočavaju borbene radničke organizacije Trećeg svijeta. *Konačno imamo vijesti* ima istu vrstu trajne kvalitete. Govori o specifičnom vremenu i specifičnim iskustvima na način koji će ostati relevantan dokle god radni ljudi ne budu u stanju kontrolirati vlastite živote.

1973.

Palestinian Cinema Group: Manifest

ARAPSKA SE KINEMATOGRAFIJA predugo gušila u temama koje se ne bave stvarnošću ili se njome bave vrlo površno. S vremenom je taj pristup među arapskim gledateljima razvio navike koje ograničavaju njihovu svijest te ih, posljedično, udaljavaju od gorućih pitanja koja pred njih stavlja imperijalistički cionistički neprijatelj i arapski reacionar.

U povijesti arapskog filma bilo je ozbiljnih, ambicioznih pokušaja da se prikaže stvarnost, ali oni su brzo iščeznuli pod jarmom filmskog monopola koji je svjesno i pomno radio na tome da spriječi uspostavljanje svrhovite arapske kinematografije. Međutim, razvoj političkih događaja zahtijevao je novi film, iako razina njegove ambicije nije odgovarala razini samih događaja. Većina tih pokušaja bila je reformistička u sadržaju i opterećena nasljeđem tradicionalne filmske forme. Pa ipak, bolno iskustvo lipnja 1967. iznijelo je u prvi plan mlade talente s

povjerenjem u mase, koje su ih potaknule na snimanje filmova koji u formi i sadržaju imaju obilježja i prednosti alternativne kinematografije. Ti su filmovi govorili o porazu, odražavali nepokolebljivi stav našeg naroda i hrabro progovarali o palestinskom pitanju i oružanom otporu koji pruža palestinski arapski narod.

Otuda važnost palestinske kinematografije i nužnost da se razvije tako da može kompetentno stajati uz hrabre borce, odražavati istinitost njihova cilja, prikazivati faze borbe palestinskog arapskog naroda za oslobođenje svoje zemlje, reflektirati prošlost i sadašnjost, a gledati u budućnost. Takva bi se kinematografija trebala razviti iz organiziranih kolektivnih nastojanja jer individualne inicijative, koliko god značajne bile, nužno ostaju ograničene. Stoga mi, zainteresirani za film, književnost i intelektualni rad, autori ovog manifesta, smatramo važnim okupiti organizaciju pod nazivom Palestinska filmska grupa koja djeluje prema sljedećim načelima:

- 1 — Glavni je cilj ove grupe produkcija palestinskog filma posvećenog razlozima i ciljevima Palestinske revolucije, filma koji nastaje iz arapskog konteksta i ima progresivan demokratski sadržaj.
- 2 — Raditi na alternativnoj filmskoj formi koja funkcionira dijalektički sa sadržajem.
- 3 — Grupa svoju stručnost i produkciju stavlja u službu Palestinske revolucije i cilja palestinskog arapskog naroda.
- 4 — Grupa sebe smatra jednom od institucija Palestinske i Arapske revolucije, čijih se ciljeva drže, s obzirom na to da njihovo financiranje dolazi iz ugovora sklopljenih s palestinskim ili arapskim entitetima. Pozivaju Palestinski

- nacionalni fond ili njegove delegate da revidiraju njihove financije čim počnu raditi.
- 5 — Sjedište grupe nalazi se u istraživačkom centru Palestinske oslobodilačke organizacije u Bejrutu.
 - 6 — Grupa je razradila akcijski plan i interne propise koji reguliraju njezine unutarnje i vanjske odnose.
 - 7 — Praktični ciljevi koje grupa nastoji ostvariti su sljedeći:
 - Što se tiče produkcije: da snima revolucionarne filmove koji će mase mobilizirati za revoluciju, a svijet upoznati s borbom našeg naroda i s našim ciljem.
 - Dokumentacija: da uspostavi filmoteku – arhiv – koji će prikupljati pokretne i nepokretne slike koje prikazuju borbu našeg naroda i faze razvoja njegova cilja.
 - Suradnja: da ojačava veze s revolucionarnim i progresivnim filmskim grupama diljem svijeta, predstavlja Palestinu na filmskim festivalima i osigura dostupnu filmsku opremu svim saveznicima koji rade u interesu Palestinske revolucije.

1972.

New Cinema Group

Manifest novog filma u Egiptu

NA GENERALNOJ KONFERENCIJI filmskih stvaratelja u listopadu 1966., kao i na Konferenciji filmskih stvaratelja organiziranoj nekoliko tjedana ranije, mi, mladi filmaši, primijetili smo da se predložena rješenja vrte u istom zatvorenom krugu koji već više od dvadeset godina koči egipatski film. U isto vrijeme osjetili smo da se naši glasovi gube među mnoštvom drugih koji nemaju utemeljenja u objektivnoj raspravi ni duh znanstvenog istraživanja. Odgovarajući na smjernice koje je u susretu s mladim filmskim stvarateljima dao ministar kulture, odlučili smo sazvati skup svih mladih ljudi koji rade na filmu: redatelja, snimatelja, scenografa, montažera, scenarista, inženjera zvuka i voditelja produkcije. Poziv smo proširili i na mlade filmske kritičare i intelektualce. Odbori su formirani na principu zajedničkih vještina, po jedan za režiju, scenarij, snimanje, montažu, scenografiju i zvuk, a od prisutnih je zatraženo da glasaju o osnivanju odbora za koordinaciju i

pisanje izvještaja. Ustanovili smo da je nužno izraditi sveobuhvatan objedinjujući izvještaj koji će uključiti sve zahtjeve mladih filmaša, kao i izvediva rješenja koja bi mogla proizaći iz njihova iskustva i kulture.

Također, uvidjeli smo da taj izvještaj, kako bi bio temeljit i precizan, treba podijeliti u četiri dijela:

- Prvi dio: naša definicija filma. Izvodimo je tako da najprije razotkrivamo zaostalost konvencionalnih filmskih autora u razumijevanju filma. Zatim, kao drugo, ispravljamo perspektive na film, uzimajući u obzir standarde koje je postavila europska kinematografija u zemljama koje su, unatoč tome što su tek nedavno počele raditi filmove, već postigle fenomenalan uspjeh na međunarodnim festivalima.
- Drugi dio: organizacijska struktura koju moramo implementirati ako egipatska kinematografija hoće premostiti ponor, što je nužno za hvatanje koraka s ostatkom svijeta.
- Treći dio: plan za praktično rješavanje problema vezanih uz produkciju, distribuciju i prikazivanje, oslanjajući se na našu vlastitu stvarnost, kao i na ekspertizu prikupljenu iz zemalja koje su ispred nas u adresiranju takvih okolnosti.
- Četvrti dio: posebno zahtijevamo zdravu društvenu klimu koja se mora stvoriti kroz filmsku kulturu.

Naše shvaćanje filma

MISLIMO DA JE KRIZA u javnom (filmskom) sektoru nastala prije svega zbog dominacije specifične koncepcije kinematografije, one koja danas zaostaje

na svim frontovima. Naša je vlastita publika ismijava, a svaka strana država u kojoj se naši filmovi prikazuju priznaje da su ti filmovi zaostali. To je razlog pada broja gledatelja egipatskog filma i, obrnuto, zaokreta prema stranoj produkciji. Štoviše, naša je publika zaslužna za uspjeh izvrsnih Antonionijevih, Lelouchovih i Cacoyannisovih filmova – *Povećanje*, *Jedan muškarac i jedna žena*, *Grk Zorba*, koji su se ovdje prikazivali mjesecima. Bez obzira na to, konzervativni filmski autori inzistiraju na obradi istih tema kojih se egipatska kinematografija drži već dvadeset godina, na nepromjenjivim umjetničkim formama koje su danas zastarjele, pa čak i smiješne. Publika je dokazala lažnost mita koji konvencionalni filmaši tako često ponavljaju kad tvrde da nije moguće razvijati nepoznate umjetničke forme i nove metode ili uvoditi nove redatelje, scenariste i snimatelje iz straha od gubitka publike koji bi takvi eksperimenti mogli izazvati.

Oni očito propagiraju fikciju koja ne odgovara stvarnosti. Ne samo da su zatvorili egipatsku kinematografiju u te zastarjele okvire nego su napravili i fatalnu grešku za našu nacionalnu ekonomiju inzistirajući na visokim troškovima produkcije za egipatski film, iako distribucijski pokazatelji za te tipove filmova jedva da pokrivaju pola dodijeljenog proračuna. To znači da su unaprijed znali da njihovi filmovi ne donose nikakvu dobit i da imaju očite gubitke.

Naše je mišljenje da čitav problem leži u tome kako konvencionalni filmski autori shvaćaju film. To je model koji zaostaje na sljedeće načine:

Na intelektualnoj razini

Porijeklo konvencionalnih filmskih autora objašnjava njihovo razumijevanje filma. Većina ih nije ušla u tu

profesiju da bi izrazili određene ideje ili implementirali specifične umjetničke stilove. Oni nemaju pojma o tome. Stoga čitava povijest egipatskog filma nije iznjedrila nijedan um koji bi mogao stati rame uz rame s nekim poput Eisensteina, Rossellinija, Godarda, Truffauta, Antonionija ili Bergmana.

Rad unutar filmske profesije ostaje sputan zanatskim odnosima. Filmski stvaratelji kreću kao šegrti nadajući se da će svladati konačan broj pravila koja se odnose na zanat njihovih mentora. Kad šegrti i sami postanu mentori, ponavljaju posve iste slike iz prošlih razdoblja. Poput svojih mentora, okruženi su novim šegrtima, koji se opet teže prilagoditi tom ograničenom setu pravila struke svojih učitelja. Rezultat je pribjegavanje specifičnim, poželjnim modelima režiranja, kinematografije, scenaristike i drugih aspekata filmskog stvaralaštva.

Ta se paradigma kosi s funkcijom filma. Film je umjetnost ukorijenjena u znanstvenim principima, u znanju o svojstvima svjetlosti i o kemiji i osjetljivosti filma te u poziciji koju filmski autor zauzima u odnosu na progresivne pokrete u sferi likovne umjetnosti. „Jedinstvo filma (tj. okvir) nalikuje fotografiji (koja nastaje iz slike), njegova osjetljivost na masu i veličinu, harmonija među bojama itd.” Filmski autori moraju zauzeti stav o tekućim trendovima u glazbi. Montaža može biti kontrapunktna, polifona, serijska ili izvedena kroz sukob između sola i zbora i tako dalje. Ukratko, film je umjetnička forma koja u organsku, neovisnu cjelinu spaja sve druge forme koje je čovječanstvo dosad poznavalo. Takva se cjelina može postići samo utemeljenjem u znanosti. Ali čak i kad bi sva ta znanja bila dostupna, filmski autori još uvijek ne bi mogli ostvariti značajan rad samo tim sredstvima, iz jednostavnog razloga što su ti dosezi samo alat koji im pomaže da vide stvarnost. Stvarnost

filmaša u dvadesetom stoljeću je nestabilna. Društva se razvijaju, proizvodni sistemi mijenjaju, a klasni i proizvodni odnosi stalno mutiraju. Društveni se temelji radikalno pomiču kako se i sama društva otvaraju međunarodnim kretanjima. Vidjeli smo kako su se zemlje u Aziji i Africi i psihološki i intelektualno transformirale od svoga ujedinjenja na Konferenciji u Bandungu 1955. godine i kako su iz oslobodilačkih pokreta triju kontinenata, Azije, Afrike i Latinske Amerike, nastale nove društvene formacije. Sve to upućuje na neke ključne istine o filmskim autorima: trebali bi biti u toku, prihvatiti sve što proizlazi iz odnosa u njihovu društvu, dati tim novim odnosima odgovarajuću dramsku formulaciju i istražiti sve alate koji su im na raspolaganju kako bi našli nov jezik kojim je moguće izraziti te nove okolnosti.

Prema tome, filmski autor promišljen je i dobro informiran, pošten umjetnik. Tradicionalni film ne može postići ništa od toga jer je mehanički zanat, i stoga se ne može osuvremeniti.

Zato što nije od trenutka, ne obraća se osjećajima naših masa niti im pokreće misli, a to mase odvrća od njega.

Ta vrsta filma zaostaje za momentom našeg društva, koje je u neprestanoj evoluciji.

Na tehničkoj razini

Kao rezultat profesionalne sklonosti naše produkcije, konvencionalni filmski autori nisu smatrali prikladnim obučavati se na novim tehničkim temeljima. Možda bi prigovorili nešto u stilu: „ali mi već dugo nismo uvezli novu opremu”. Radi se o slabašnom izgovoru zato što tehnika ne proizlazi samo iz

modernih alata. Mašina se očito nije u stanju izraziti; srž problema leži u čovjeku koji njome upravlja. Dokaz tome pružaju važna nova kretanja u Italiji i Francuskoj, realizirana bazičnom opremom i u kompliciranim produkcijskim uvjetima.

Situacija jedva da je drugačija u sferi režije i kinematografije, koje su nužno mjesta za eksperimentiranje i kontinuirano traganje za načinima izražavanja. Kako bi si olakšao, redatelj radi prema „ograničenom setu pravila”, tražeći od konvencionalnog scenarista da temu „rascjepka” tako da se 90% događaja odvija u zatvorenim prostorijama koje scenografi mogu izgraditi kao niz setova. Njihov film stoga ponavlja iste kutove, kompozicije i dramske situacije oživljene u njihovim prethodnim radovima. Također, svatko tko pogleda neki egipatski film, primjećuje inzistiranje direktora fotografije na tome da se scene do te mjere preplavi blještavim svjetlom da nam se dom radnika ili seljaka ukazuje osvijetljen kao da je veliki kasino. Zatočen u *statusu quo*, egipatski film falsificira stvarnost, dok ga suvremene filmske škole, naprotiv, usmjeravaju prema izlazu.

Tehnika, kako je mi vidimo, ne odnosi se niti na opremu niti na filmski stil, već na sredstva. Sredstva za postizanje sasvim određenog cilja: da se osvjetle aspekti življene stvarnosti, pružajući gledatelju nove oči da je vidi.

Na razini produkcije i ekonomije

Od kraja Drugog svjetskog rata pa sve do danas brojni su egipatski filmski producenti pokušavali uvesti holivudske produkcijske prakse, među kojima je najistaknutiji *star-sistem*. *Star-sistemi* temelje se na stvaranju heroja iznimne hrabrosti i prikazivanju

žena koje publiku uzbuđuju svojom fizičkom pojavom. Te se figure zatim naširoko oglašava u novinama i drugim medijima, a okružuju ih mitovi o njihovom načinu života, njihovim psima, mačkama i omiljenim jelima, a svrha im je pobuditi intimnu vezu između gledatelja i te jedinstvene očaravajuće atmosfere u kojoj zvijezda živi. Kroz taj odnos zvijezde se transformiraju u robu, poput odjeće i cipela postavljenih u izloge, koju publika pozdravlja zbog njihove puke prisutnosti u bilo kojem filmu. Produkcijaska strategija onda se izrađuje prema tome koja je zvijezda producentu dostupna, a film postaje mješavina tema „skrojena” prema tome što producent želi od zvijezde. Posljedice su sljedeće:

- Scenariji nemaju nikakvu umjetničku vrijednost niti su utemeljeni u analizi ljudske stvarnosti. Naprotiv, napisani su da bi oko neke zvijezde, ili zvijezda, stvorili mistiku ne bi li ih doveli u što je moguće više situacija koje odgovaraju slici po želji producenta.
- Zvijezda postaje najvrjednija komponenta filma, što dovodi do nevjerojatnog povećanja njihovih nadnica, dok se omjer sredstava dodijeljenih pravom filmskom radu smanjuje.
- Budžet se dijeli u skladu s prisustvom zvijezda u filmu, a ne u skladu s okolnostima stvarnog komercijalnog životnog ciklusa i prihoda koje bi određeni tip filma realno mogao zaraditi.

Uzmemo li u obzir ovu kombinaciju politike oko statusa zvijezda te onoga što smo ranije zamijetili u vezi s nedostatkom tehnike i intelekta, moći ćemo shvatiti razloge koji leže u podlozi ekonomske krize koju egipatska kinematografija upravo prolazi.

Kako je čudno da je, kad je izrasla iz javnog sektora, kinematografija prigrllila iste načine produkcije koji danas izgledaju zaostali, čak i u zemljama poput Sjedinjenih Država, gdje kinematografija ide ukorak s monopolskom proizvodnjom automobila, gume i nafte.

Zato što je naš film mehanički.

Zato što zvijezde pretvara u robu.

Zato što je ekspanzivno dekorativan, nerealističan, okupan svjetlošću koja postoji samo u našoj imaginaciji junaka *Tisuću i jedne noći*.

Zato što je nepromišljen i neupućen u duh znanstvenog istraživanja, zato što se ne suočava sa stvarnošću kako bi iz nje izvukao dramsku snagu kao sredstvo formuliranja autentičnih, iskrenih scenarija.

Iz svih ovih razloga, kao i drugih gore navedenih, egipatska filmska industrija izgubila je publiku, ustrajala je u planiraju produkcije prema *star-sistemu* bez obzira na distribucijske pokazatelje i sad skapava u posvemašnjoj tehničkoj i umjetničkoj zaostalosti.

Iz onoga što smo pokazali jasno je da je kinematografija koju želimo kinematografija bez svih manjkavosti koje sprječavaju njezin napredak.

Ono što nam treba jest egipatska kinematografija koja zadire duboko u metež egipatskog društva, razlaže nove odnose i pojedincima otkriva smisao života u njima samima, tako da, ako naša realnost uđe u druge, razvijenije interakcije, i film može evoluirati zajedno s njima i iznova iznijeti na vidjelo pravog Egipćanina u svakoj sljedećoj fazi. Tek će tada kinematografija postati suvremena.

Da bi to postigao, film mora apsorbirati stručnost nove kinematografije na globalnoj razini. Trebao bi se koristiti iskustvima nacionalnih kinematografija ne samo zemalja Europe već i Latinske Amerike, Japana i Indije, koji su napravili proboj u

filmskoj produkciji i stupili na međunarodnu scenu upravo zahvaljujući istraživanju lokalnih konteksta.

Kad naš film postane realistički, lokalan u temi, globalan u tehnici i jasan u sadržaju zahvaljujući tome što filmski autori produbljuju našu stvarnost, on će nedvojbeno vratiti publiku i postići međunarodni doseg. Suprotno onome što tradicionalni filmski autori zamišljaju, statistika je dokazala da filmovi koji ostvare značajan napredak steknu i značajne prihode. Upravo talijanski neorealistički filmovi, kao što su *Rim otvoreni grad*, *Kradljivci bicikla* i *Čudo u Milanu*, kao i postrealistički, primjerice Antonionijevi i Fellinijevi, uz djela francuskog novog vala i engleskog slobodnog filma, ostvaruju najveće prinose u nacionalnom i međunarodnom smislu.

1968.

Ciril Oberstar

Bilješke o klasnoj borbi u filmskim žurnalima

Žmirim da ne vidim tamu! — Pavlina Autor Oberstar

FILMSKI SU SE ŽURNALI u pravilu prikazivali prije filmova, kao dodatak „pravom”, obično fikcijskom filmu. Nikad nisu dostigli status i dignitet samostalnog objekta prikazivanja. Glavna stvar (ono za što je publika bila spremna platiti ulaznicu) na red je dolazila kasnije, žurnali su služili samo kao uvod. Čini se stoga da je ukus publike oduvijek više naklonjen dokumentarnim filmovima koji ispunjavaju želje (fikcijskim filmovima) nego filmovima društvene reprezentacije, kako je Bill Nichols definirao dokumentarni film.

Postoji nešto izrazito nefilmsko u filmskim žurnalima kao žanru u njegovu prevladavajućem, klasičnom obliku s kojim su oko 1910. ušli u kine-dvorane. Prati ih izvorni grijeh adaptacije žurnalističke metode, koju prepoznavamo u organizaciji filmskog sadržaja sukladno logici tiskanih medija. Tipične filmske žurnale čine međusobno nepovezani segmenti iz različitih područja društvenog života.

Izvještaje o društveno-političkim, ekonomskim, kulturnim i sportskim događajima u stilu redakcijskih novinskih naslova prekidaju natpisi koji najavljuju novu problematiku. Najčešće ih povezuje glas sveznajućega naratora koji objašnjava prikazano, dodaje mu sadržaj i snimkama određuje konkretno mjesto unutar cjeline. *Voice of God*, tako su ga nazivali neki američki suvremenici ranih filmskih žurnala. Dziga Vertov takav je tip filmskih žurnala s omalovažavanjem nazivao novinskim. Béla Balázs ga je s prezirom nazivao reportažnom slikovnicom. Za razliku od Andréa Bazina, obojica su zagovarala filmsko čistunstvo.

Istovremeno su filmski žurnali kao golo informativno sredstvo povijesno obilježeni svojom posredničkom pozicijom. U razdoblju između dvaju svjetskih ratova i za njihova trajanja došli su nadomak toga da tiskanim medijima preuzmu primat obavještavanja javnosti o aktualnim događajima. No iako su nudili više nego tisak (događaje nisu samo opisivali nego ih i prikazivali), pokazalo se da riječ istu udaljenost savladava brže pomoću telefona i telegrafa nego filmski kolut koji je snimljen na udaljenom mjestu. Nakon Drugog svjetskog rata, kad je tehnologija posredovanja slike i zvuka na većim udaljenostima naglo napredovala, novi se medij – televizija – pokazao kao puno primjereniji oblik audiovizualnog obavještavanja nego što su to bili filmski žurnali. S procvatom televizije filmski su žurnali kao sredstvo filmskog izražavanja postali nepotrebni i suvišni.

Usprkos svemu navedenom povijest je pokazala da su filmski žurnali izuzetno otporan filmski žanr. Iako su postojali svi uvjeti za njihov nestanak, nastavili su se snimati. Tu otpornost možda možemo pripisati njihovoj kontaminiranosti društveno-političkom realnošću koja u njih prodire kroz novinarsku formu ili možda njihovoj otvorenosti za političke

intervencije, pa čak i propagandu. Svakako su se filmski žurnali pokazali kao mjesto klasnih i društvenih borbi. Paradoksalno ih upravo ta realnost društvenih borbi, koja nije filmska, neprestano revolucionira i održava na životu. Zato se razdoblja inovacija na razini forme često javljaju paralelno s političkim i društvenim krizama, kad je sama realnost podijeljena, a prevladavajuća društvena ideologija pod upitnikom. U takvim je trenucima pojedinim autorima i kolektivima uspijevalo svaki put ponovo izumiti novi jezik filmskih žurnala, pa čak i ako su se morali na to prisiliti uvođenjem tehnoloških inovacija u produkciji, distribuciji ili opremi. Moramo se prisjetiti tehnoloških proboja Dzige Vertova. U bilješkama sa snimanja *Entuzijazma: Simfonije Donbasa* neskromno je napisao da su tek članovi njegova kolektiva – Kinoki²³ – „učinili da kamera i mikrofoni ‘hodaju’ i ‘trče’”.

Da su filmski žurnali teren klasne borbe, vrijedi također – ili još i više – za tipičan i najčešći njihov oblik. Filmski teoretičar i praktičar Béla Balázs možda jest tvrdio da filmski žurnali djeluju kao „jednostavne reportažne slikovnice”, ali je odmah zatim dodao da su istovremeno „vrlo učinkovito propagandno sredstvo” te da su „sastavljene sukladno namjeri zainteresiranih vladajućih krugova koji ih financiraju”²⁴. Preko istog autora do nas je dospjelo svjedočanstvo o produkcijskim metodama radničkih antižurnala koji su se u kasnim dvadesetim godinama montirali i prikazivali u vajmarskoj Njemačkoj. Nastajali su u sklopu Volksfilmverbanda (Narodno filmsko udruženje, op. p.), čiju je produkciju filmskih žurnala ustrajno kočila državna

23 Vertov, Dziga, *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984., str. 107.

24 Balázs, Béla, *Theory of the Film*, Dennis Dobson, London, 1931., str. 165.

cenzura tako što je onemogućavala njihovo prikazivanje. Udruženje je zato ugasilo vlastitu proizvodnju i počelo naručivati komercijalne filmske žurnale tvrtke Universum Film AG (UFA) koje je cenzura već odobrila. Filmski radnici Udruženja te su scene premontirali, po potrebi dodali vlastite snimke i tako „oslobodili” potisnutu klasnu komponentu. Snimci koja je prikazivala pseće natjecanje u ljepoti i „nepopravljivo lijepe dame sa skupim psićima u naručju” u montaži su pridružili prizor „nekoga tko ne sudjeluje na natjecanju”, „psa slijepog prosjaka koji na uglu vjerno pazi na svog nemoćnog gospodara”. Da bi dodatno zaoštrili klasna proturječja, izvještaje komercijalnih filmskih žurnala iz Sankt Moritza koji prikazuju „natjecanje u umjetničkom klizanju i uvaženu publiku s hotelskih terasa” u montaži su spojili s prizorima „otrcane, žalosne procesije čistača snijega i čistača klizališta”²⁵ koji su se našli u istim žurnalima, ali na drugom mjestu.

Izvještaji o sličnoj praksi prikazivanja anti-žurnala dolaze iz srodne nizozemske organizacije – Udruženja za narodnu kulturu. Izvor je njihov tadašnji član Joris Ivens, inače međunarodno priznat dokumentaristički inovator, koji piše: „U petak smo navečer od cenzora otkupili komercijalne filmske žurnale odobrene za prikazivanje. U subotu ujutro smo ih pregledali, popodne smo traku razrezali i premontirali. U nedjelju ujutro novu smo verziju prikazivali na sastanku Udruženja, a popodne smo traku sastavili u prvobitan oblik i u ponedjeljak je vratili. Zahvalili smo na suradnji i sljedeći tjedan sve ponovili s novim filmskim žurnalima.”²⁶

25 *Ibid.*, str. 165–166.

26 Vidi *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Thomas Waugh (ur.), Scarecrow Press, London, 1984., str. 54.

Pomoću te metode radnička su udruženja za produkciju filmskih žurnala u razdoblju između dvaju svjetskih ratova sistematično raščlanjivala idealiziranu sliku koju je tadašnje društvo samo o sebi stvaralo i projiciralo u komercijalnim filmskim žurnalima. Sam Brody, jedan od aktera pokreta radničkih filmskih žurnala Workers Film and Photo League, koji je nastao kao odgovor na veliku ekonomsku krizu u SAD-u, angažirano je opisivao tadašnje manipuliranje vlasti pomoću filmskih prikaza društva: „Vlast filmove koristi protiv radnika, slično kao pendreke, samo suptilnije.”²⁷ U dvadesetim i tridesetim godinama 20. stoljeća, dok je Europa klizila u fašizam, ekonomska kriza u SAD-u zaoštrila je društvene razlike i produbila nejednakosti. Filmski žurnali postali su sredstvo u borbi na polju filmske reprezentacije društvene realnosti.

Generacija angažiranih filmaša s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih posegnula je za tim žanrom kao oružjem borbe protiv vladajuće ideologije, no bez saznanja o toj zaboravljenoj povijesti pokretâ vezanih za filmske žurnale iz prve polovice 20. stoljeća. Ulične borbe, radnički i studentski protesti u svibnju 1968. u Parizu svoj su vizualni trag ostavili u seriji od četrdeset i jednog nastavka filmskih žurnala pod naslovom *Ciné-Tracts*, koji su trajali 3 do 4 minute. Filmaši koji su ih snimali, a među njima i Godard, Chris Marker, Alain Resnais, nisu iznašli samo nov jezik nego i cjelokupan društveni kontekst cirkulacije filmova kojim su zaobišli komercijalne putove distribucije. Snimali su 16 mm kamerama jer se radilo o formatu koji je bilo najlakše projicirati i prilagoditi različitim prostorima tadašnjeg otpora (prije svega fakultetima i okupiranim tvornicama).

27 *Ibid.*, str. 71.

Format je omogućavao brzo kopiranje i jeftinu distribuciju. Pri stvaranju *ciné-tracts* uvriježila se vrlo jednostavna metoda produkcije: režiser film producira, snimi i montira sam, i to u jednom danu. Ako je moguće, neka se montaža izvede u samoj kameri uz minimalni dodatni rad. Usprkos pojednostavljenom postupku, ta je metoda rada omogućila i dala iznimne rezultate i autorska filmska djela (iako je autorstvo filmova bilo anonimno) te prije svega brz proces produkcije koji je zahtijevalo aktualno i ažurno bilježenje događaja iz svibnja '68.

Na sličan se način na drugoj strani Atlantika pokret Newsreel posvećivao distribucijskim kanalima i uvjetima diseminacije. Njihov je zahtjev bio da se niti jedan od njihovih filmskih žurnala ne smije prikazivati bez kontekstualizacije i političke diskusije. Obavezna participacija publike bila je definirana kao minimum angažiranog dokumentarnog djela. Cilj filmskih radnika Newsreela bili su participativni dokumentarni filmovi i filmski žurnali u kojima bi snimljene skupine ili pojedinci bili istovremeno i stvaraoci filma, a ne samo gosti na platnu. Demokratizacija produkcije filmskih žurnala, dekomodifikacija distribucije, politizacija diseminacije i eksperimentiranje s formom obilježja su mnogih pokreta vezanih za produkciju filmskih žurnala Trećeg svijeta, koji su se pojavili u vrijeme oslobodilačkih i socijalističkih revolucija nakon Drugog svjetskog rata.

Povijest filmskog jezika koji karakterizira žanr usko je povezana s poviješću društvenih borbi 20. stoljeća. Iako su od početka šezdesetih godina postojali svi uvjeti da filmski žurnali kao žanr izumru, čini se da je realnost društvenih borbi izvan filma presudila u korist toga da se i dalje snimaju. Klasični filmski žurnali već se dugo ne snimaju, ali se uvijek iznova pojavljuju angažirani autori i kolektivi koji medijski

nereprezentirana ili podreprezentirana zaoštravanja u društvu vraćaju tom zastarjelom filmskom žanru pomoću kojega mogu proizvesti snažan filmski prikaz društvene borbe.

Čini se da su filmski žurnali, koji bi trebali naj-neposrednije reprezentirati društvo, u razdobljima podijeljene realnosti stavljeni pred dilemu kako uopće reprezentirati društvenu realnost koja postaje sve manje realna. U tom se jazu ponovno pojavljuje Nicholsova podjela etičkog poslanja filma, koja ga određuje u odnosu na vjerovanje. U nekriznim razdobljima vjerojatno zaista vrijedi, kao što tvrdi Nichols, da se fikcijski filmovi „zadovoljavaju time da suspendiraju nevjerovanje (prihvaćanje filmskog svijeta kao vjerojatnog)”, dok nefikcijski filmovi često žele „usaditi vjerovanje (prihvaćanje filmskog svijeta kao stvarnog)”.²⁸ Ali čini se da se u vremenima društvenih kriza od autora filmskih žurnala očekuje drugačiji etički pristup. Ako zbog društva koje postaje nerealno žele ostati vjerni svojoj dokumentarnoj etici, moraju svojim filmovima pobuditi nevjerovanje (snimljeni svijet kao nestvaran) i tako se zadovoljiti odvrćanjem od vjerovanja (prikazani svijet kao nevjerojatan). Možda upravo zato filmski žurnali druge polovice 20. stoljeća postaju granična filmska djela koja su u jednakoj mjeri dokumentarna (reprezentacija društva) i fikcijska (zadovoljavanje želje).

2013.

28 Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001., str. 2.

ZA NESAVRŠENI FILM: Tekstovi i manifesti treće kinematografije
Zagreb, prosinac 2024.

izdavač: BLOK

Nova cesta 66, 10000 Zagreb

urednica biblioteke: Vesna Vuković

urednica izdanja i autorica predgovora: Karla Crnčević

izvršne urednice: Maja Blažević i Vesna Vuković

prijevod: Karmen Kovačević („Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, „Por un cine imperfecto”), Vesna Vuković („Initial Statement of the Newsreel”, „Finally Got the News: The Making of a Radical Film”, „Manifesto of the Palestinian Cinema Group”, „Manifesto of New Cinema in Egypt”), Ksenija Zubković („Beleške o razrednom boju v obzornikih”)

lektura i korektura: Jana Pamuković

dizajn: Hrvoje Živčić

prijelom: Ian Farkaš

tisak: Sveučilišna tiskara Zagreb

naklada: 500 primjeraka

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001248600.

ISBN: 978-953-8240-13-3

Publikacija je objavljena u okviru projekta Politička škola za umjetnike 2024.

Izdavanje publikacije financijski podupire Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe iz sredstava Ministarstva vanjskih poslova Savezne Republike Njemačke. Ova publikacija ili njezini dijelovi mogu se koristiti bez naknade uz obavezno navođenje izvora.

Sadržaj publikacije isključiva je odgovornost izdavača i ne odražava stavove Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.

Financijski podržao Gradski ured za kulturu i civilno društvo Grada Zagreba.

BLOK



Naš interes za temu borbenog filma javlja se iz želje da se promijeni perspektiva njezine nevidljivosti u lokalnom kontekstu, kao pokušaj da pogled ponovno usmjerimo prema bogatim tradicijama nezapadnih kinematografija te da se prisjetimo da su te filmske slike, kao i stvarnosti u kojima su one nastajale, ne tako davno bile (drugačije) prisutne u našoj političkoj svakodnevnici.

t